BIBLIOTHEK DES OSTENS

Herausgegeben von
Dr. WILHELM KOSCH
Professor an der Universität Czernowitz

DIE BILDENDE KUNST DES OSTENS

VON
HOFRAT PROF. DR. J. STRZYGOWSKI

BIBLIOTHEK DES OSTENS
Herausgegeben von
Professor Dr. Wilhelm Kosch, Universität Czernowitz
3. BAND

DIE BILDENDE KUNST DES OSTENS

Ein Überblick über die für Europa bedeutungsvollen Hauptströmungen

von

Hofrat Dr. Josef Strzygowski
Professor an der Universität Wien

Mit 28 Abbildungen

Leipzig 1916 • Verlag von Dr. Werner Klinkhardt

Den im Felde stehenden Mitgliedern
des Kunsthistorischen Institutes der
Universität Wien in treuem Gedenken

Vorwort.

Der Norden und Osten haben spät zu schreiben begonnen. Daher wird ihre Geschichte vom Süden aus gemacht, wo in den Treibhäusern der Flußoasen Macht und Besitz frühzeitig emporkamen und zur Aufzeichnung von Namen und Daten drängten. Die Indogermanen, aus dem Norden in die Nähe dieser „Kulturzentren" — der Krieg erinnert daran, was eigentlich hinter dieser Kultur steckt — gelangend, übernehmen diese Gesinnung, werden zwar schlechte Chronologen, dafür aber um so bessere Historiker. Wären sie nur auch in der Geschichte geblieben bei ihrem, wie das indische Denken zeigt, ursprünglich auf das Wesen der Dinge eingestellten Forschen! Wir müßten dann heute nicht noch einmal auf den als in erster Linie maßgebend erkannten, von Macht, Besitz und deren Geschehnissen unabhängigen Wesenheiten des geistigen Lebens zu bauen beginnen und für die Geschichtsforschung dementsprechend neue Grundlagen schaffen.

Im vorliegenden Buche wird man es nicht so sehr mit dem Norden als mit dem Osten zu tun haben, muß also neben den Indogermanen, ja vielleicht vor ihnen mit den um Ural und Altai bis nach China hinüber wohnenden Völkern rechnen, deren Denken beim Sprechen den Satz etwas anders bildet, als wir ihn in seinem Aufbau feststehend annehmen. Sie sind im Kerne Nomaden und haben,

da sie nicht fest am Boden haften, sich nie ganz mit den Segnungen von Macht, Besitz und Geschichte befreunden können. Ihre Wohngebiete, die Wüsten und Steppen, führten sie ebenso nach dem Süden, wie die Arier. Die Not der kargen Natur, in der sie leben, hielt diese Völker in ihren Stammgebieten fern von der hohen Kultur.

So entstanden im Osten durch die Kreuzung von Nordvölkern, Nomaden und südlichen Machtkulturen seltsame Schiebungen, die im vorliegenden Buche vom Standpunkte der Lebenswesenheit „Bildende Kunst“ aus etwas näher ins Auge gefaßt werden sollen. Möchte es dem zähen Widerstande der herrschenden geisteswissenschaftlichen Gruppe gegenüber gelingen, diesen neben dem veraltenden Humanismus ans Licht drängenden neuen Anschauungen einen Platz zu gewinnen. Ein mitteleuropäisches Forschungsinstitut, wie es keimend in dem kunsthistorischen Institute der Wiener Universität (Lehrkanzel des Unterzeichneten) sich gegen den Strom schwimmend durchzusetzen sucht, würde, entsprechend ausgestattet, im Augenblicke vielleicht einer der notwendigen Schritte dazu sein.

Wien, im Mai 1916.
Op. 155.

Josef Strzygowski.

Inhaltsübersicht.

Abbildungsverzeichnis.

Einleitung.

Die Kunst des nordischen Ostens ist bisher in ihrer Bedeutung für die Mittelmeerkultur und den europäischen Norden fast vollständig übersehen worden. Nur so ist es zu erklären, daß sich die Kunstgeschichte ahnungslos einspinnen konnte in das Studium des von ihr unentwegt für selbständig schöpferisch gehaltenen Mittelmeerkreises und immer, mit dem alten Orient beginnend, über Hellas und Italien allein zum Aufbau der nordischen Kunst vorschritt, ohne auch nur ein Wort darüber zu verlieren, was der Norden alles an Kraft verlor, indem er sich allmählich ganz vom Osten, den er sich selbst überließ, freimachte und sich dem Süden und Westen in die Arme warf. Die Kunstgeschichte hat dadurch nicht unwesentlich beigetragen zur Unterdrückung der Erkenntnis und Entwicklung deutscher Eigenart in der bildenden Kunst.

Der Deutsche ist von Natur Nordländer. Er hatte einst mit den nordischen Steppengebieten im Osten Europas und in Asien engere Beziehungen als mit dem Mittelmeere. Sie sind in der bildenden Kunst erst verloren gegangen, seit türkische Völker zuerst und dann Slawen den Germanen von den einst wirtschaftlich verwandten Völkern des nordischen Ostens und zugleich von seinen alten Stammesbrüdern in Iran und Indien lostrennten, so daß er sich ganz von diesen seinen alten Verkehrsgebieten abwandte und

dem europäischen Süden und Westen anvertraute. Die ursprüngliche Verbindung mit dem Osten war vielleicht die natürlichere, man nehme daraufhin nur prüfend eine Karte zur Hand und beachte, wie eng verwachsen der Norden Europas mit dem asiatischen Landkoloß und insbesondere wieder mit dessen Norden und Zentrum ist. Es wird daher bei nachträglicher Überlegung kaum verwundern, wenn wir noch am Beginne der historischen Zeit von Nordeuropa Spuren dieses natürlichen Zusammenhanges nachweisen können, von dem uns das Lateinische ablenkte.

Der Eingeweihte wird dabei an die Frage der Herleitung der sog. „Völkerwanderungskunst" denken, d. h. an den Ursprung der Ornamente, die sich auf den germanischen Altsachen verwendet finden. Darauf wird der erste Abschnitt einzugehen haben, zu dem ausdrücklich bemerkt werden muß, daß er nur solche Kunstströmungen berücksichtigt, in denen das Ornament jede darstellende Art zurückdrängt oder geradezu ausschließt. Die christliche Kunst, die sehr bald die gegenständliche Bedeutung im Sinne des alten Orients für die Belehrung der Schriftunkundigen schätzen lernte, tritt daher in diesem Rahmen zurück. Die Problemstellung würde dadurch freilich in die geläufige, auf den engsten europäischen Horizont eingestellte Richtung gebannt, wenn nicht gleichzeitig ein zweiter, Europa weniger berührender, spezifisch asiatischer Ornamentstrom, der islamische, herangezogen würde. Er ist heute noch, wenn auch arg verkümmert, am Leben, berührt sich mit dem ältesten germanischen ebenso wie

mit dem ältesten altaischen und chinesischen und gibt so zu denken, ob in ihm nicht jenseits von Sprache und Geschichte liegende Spuren zutage treten.

Trotz der ursprünglichen Vorherrschaft des Ornamentes im Norden und Osten kann die Kunstforschung allmählich selbst bei Behandlung der dunklen Jahrtausende und der Anfänge über den Kreis des Ornamentes doch in einer Richtung schon schärfer hinausblicken: im Gebiete der Baukunst. Der zweite Abschnitt wird versuchen, den Rahmen für diese neue Forschungsrichtung abzustecken. Es sind ganz überraschende Tatsachen, die aus der Beobachtung der überragenden Bedeutung des Kuppelbaues für die Kirchen des Ostens hervorwachsen, sobald man auch hier nicht einfach von Rom und Byzanz als allein schöpferischen Zentren ausgeht und bei ihnen stehen bleibt, sondern fragt, wie es komme, daß im Abendlande trotz Rom und Byzanz die Basilika, im Osten aber von vornherein die Kuppel, die sich im Abendland erst durch Leonardo und Bramante zur Herrschaft durchsetzte, das entscheidende Grundelement der ganzen Entwicklung geworden ist.

Der dritte Abschnitt soll dann die eigentümlich naturfremde Art der Malerei der orthodoxen Kirche in ihrer Entwicklung vorführen und sie mehr durch den Gegensatz zur Kunst des Abendlandes verständlich zu machen suchen, als gerade für die östliche Auffassung eintreten. Zum Schluß mögen Überlegungen über die alten Verkehrswege mit dem Osten, die Gewalten, die sie verlegt haben und die

Aussichten, die der Krieg für die Zukunft schaffen sollte, einen Platz finden. Das Wichtigste, die sich kreuzenden Völkerbewegungen, sei jedoch gleich auch hier in der Einleitung hervorgehoben, damit die Aufmerksamkeit des Lesers auf diese entscheidende Voraussetzung der Kunstentwicklung des Ostens von vornherein eingestellt bleibe.

Die einseitige Beachtung der indogermanischen Wanderungen von seiten der zünftigen Kunstforscher, die bisher lediglich auf die „dorische" Einwanderung in Griechenland und deren Folgen beschränkt blieb, hat von der Entwicklung der bildenden Kunst ein falsches Bild entstehen lassen, das bis auf den heutigen Tag insofern schädigend wirkt, als der Deutsche den Osten gern ganz aus seinem Gesichtskreis ausschaltet. Die Folge davon ist praktisch, daß der wirtschaftlich immer dringender geforderte Landweg nach Asien über den Balkan gesucht wird, statt sich mit aller Entschiedenheit durch das alte Wanderungszentrum in Südrußland durchzusetzen. Theoretisch hängt in der Kunstforschung damit zusammen, daß wir noch immer die griechische Kunst als eine rein arische ansehen, statt sie endlich zu erkennen als eine stark semitisch-naturalistische, die dem vom alten Orient Übernommenen, besonders der menschlichen Gestalt gegenüber mühsam den arischen Idealismus in Form und Inhalt zur Geltung zu bringen vermochte.

Neben der diagonal zwischen Nordwest und Südost verlaufenden Achsenbewegung der Indogermanen darf der türkische Vorstoß nicht unbeachtet bleiben. Den Weg, den die Indogermanen in den Jahrtausen-

den vor Christi Geburt gegangen sind, kreuzen in der Gegenrichtung Nordost-Südwest türkische Völker nach Christi Geburt. Es entstand dadurch jene bedauerliche Trennung der Arier, die es in erster Linie verschuldete, daß das Bewußtsein der alten direkten Landverbindung mit Asien abhanden gekommen ist. Wie der Indogermane in der russischen Steppe, so ist der Türke in den um den Altai, Jenissei und Orchon liegenden Steppengebieten zum Nomaden geworden. In beiden Fällen wird eine ältere feste Siedelung die Entstehung eigenartiger Kunstformen ermöglicht haben, die bei den Indogermanen ihren besonderen Charakter durch den starken Einschlag der Holztechnik, bei den Türken durch das Zelt und die Metalltechnik erhalten hat.

Das vorliegende Büchlein ist in seinem Ideengange nicht erst unter dem Einflusse der Kriegsstimmung entstanden, sondern liegt folgerichtig in der Entwicklung der Arbeiten des Verfassers, die von Rom und Byzanz nach den Hinterländern des Mittelmeeres und nun bis Iran und Altai vorgedrungen sind. Aber der Gesichtskreis, den der Krieg auch dem Philister erschlossen hat, wird vielleicht einen günstigeren Boden für das Wurzelfassen der in diesen Blättern ausgesprochenen Ansichten abgeben, als es die zähe Widerstandskraft der vorher herrschenden trägen Gewohnheit des humanistischen Denkens zugelassen hätte. Was hier zunächst in Schlagworten vorgebracht ist, wird den Fachgenossen in zwei wissenschaftlichen Werken und mehreren Aufsätzen, die im Literaturverzeichnis am Schluß angeführt

werden sollen, mit dem Rüstzeug eindringlicher Forschung dargelegt werden.

Dem Leser ist zu empfehlen, sich zunächst an der Hand einer Karte klar zu machen, daß wir den Osten, ganz abgesehen vom europäischen Norden, kulturell unterteilen müssen. Die Grenze verläuft ungefähr mit dem Schwarzen und Kaspischen Meere durch die Steppen und Wüstengebiete Zentralasiens. Nördlich an diesen Grenzen liegen, zunächst den Nordvölkern, die Nomadengebiete, im Süden in Flußoasen die hohen Kulturen. Von dieser Dreiteilung gehe ich aus, indem ich die Kenntnis der Südkulturen in China, Indien, Mesopotamien, Ägypten und am Mittelmeer als bekannt voraussetze.

Erstes Kapitel.

Das Ornament.

Wir werden gut tun, uns bei Betrachtung der bildenden Kunst des Ostens allmählich zu dieser Grundvorstellung dreier großer Menschheitskörper durchzuarbeiten, von denen der eine, in Flußoasen getrennt im Süden des eurasischen Kontinentes lebend, sich treibhausartig rasch zu hohen Kulturen emporschwingt, während der andere im Norden mit der kargen Natur ringt und wesentlich langsamer vorwärts kommt, der dritte aber, beide trennend, sich in einer Diagonale vom Atlantischen bis zum Stillen Ozean hinzieht und in allen Zeiten bei seiner Nomadenart verblieben ist. Bisher hat die zünftige Kunstforschung immer nur mit den Südkulturen gerechnet und es wenig zu schätzen gewußt, daß auch die Nomaden und der Norden an der Entwicklung der bildenden Kunst noch in historischer Zeit teilgenommen haben. Während die Südvölker sehr bald zum Monumentalbau in Stein und der darstellenden Kunst im Wege der Menschengestalt übergingen, blieben die Nordvölker unendlich lange beim Holzbau und dem Ornament als Zeichen für das, was sie bildlich zu sagen hatten, stehen. Erst die Südkulturen rissen sie aus dieser Bahn, während die Nomaden dauernd beim Zelt und dem Ornament stehen blieben.

Dafür hat aber ihre Art zusammen mit der des Nordens einen starken und nachhaltigen Einfluß auf die um das Mittelmeer gruppierten Kulturen schon seit späthellenistischer Zeit auszuüben begonnen, was bisher übersehen wurde.

Wir wissen heute aus den Funden der Steinzeit, daß nicht das Ornament am Anfange der Entwicklung der bildenden Kunst stand. Ebensowenig beginnt das Kind seine bildende Betätigung damit. Erst die Entstehung des Handwerks führt wohl dauernd zur symmetrischen Anordnung, Reihung und Flächenfüllung. Es ist also eine verhältnismäßig späte Stufe der geistigen und wirtschaftlichen Entwicklung, die sich im ornamentalen Schaffen kundgibt. Sie tritt im Völkerleben wohl erst auf, wenn eine gewisse Ordnung die Geister zur Form führt, die Persönlichkeit aber noch nicht im friedlichen Wettbewerb künstlerisch freischaffend zur Entfaltung gelangt. Eine solche der Entwicklung der Zierkunst günstige Wirtschaftsstufe muß in den Nordländern neuerdings mit der Bronzezeit eingesetzt haben. Auf sie will ich an zweiter Stelle eingehen. Vorerst sei der Wanderhirten und ihres kulturellen Hauptzentrums, des Altai gedacht. Auch das Nomadentum scheint der Entwicklung der Zierkunst günstig gewesen zu sein. Die Möglichkeit seiner Entstehung setzt geordnete Wirtschaftsverhältnisse voraus. Es schließt nicht, wie man glauben möchte, an die primitive Stufe des Jägertums an; vielmehr entwickelte es sich da, wo günstiger Kulturboden umgeben ist von Steppe. Man nahm daher an, daß es womöglich erst an der Schwelle der

Wanderungszeit im Osten seinen Ursprung in der südrussischen Steppe genommen habe. Vielleicht werden dafür ganz allgemein die Flußgebiete und Gebirgstäler am Rande jener Steppen in Betracht kommen, die sich von Nordafrika über Arabien, die syrische und Salzwüste, um den Aralsee herum nach dem Norden von Europa und Asien ziehen. Dort an den Wüstenrändern mag sich jener hohe Stand der Viehwirtschaft entwickelt und auf die Steppe übergegriffen haben, der das Tier jeder Art auf einen reichen Milchertrag zu züchten, d. h. jene Voraussetzung zu schaffen wußte, ohne die das Nomadentum undenkbar ist. Für die Kunstforschung scheinen in erster Linie die um den Altai, den Flußlauf des Jenissei und den Baikalsee gruppierten altaischen Völker in Betracht zu kommen. Sie unterscheiden sich in den bestimmenden Elementen ihrer Wohn- und Schmuckformen sehr wesentlich von den Indogermanen. Wenn ich nachfolgend eine Trennung und Bestimmung versuche, so darf nicht übersehen werden, daß es sich dabei lediglich um Vorschläge handelt, die allmählich aus der jahrzehntelangen Beschäftigung mit dem für die bildende Kunst aus der Übergangszeit vom Altertum zum Mittelalter ausschlaggebenden Material hervorwuchsen.

1. Altaier.

Ich fasse hier nach dem Vorgange Castrens eine Völkergruppe zusammen, die im wesentlichen Mitte und Norden Asiens bewohnt oder bewohnt hat. Für den Kunstforscher erscheint diese Völkergruppe geeinigt, soweit sie in Zelten wohnt und die reichen

Erzlager des Altai eine eigene, auf die Wirkung durch den Metallglanz berechnete Formengebung herbeiführten. Ich will das an zwei Beispielen deutlich machen.

Zelte aus der hier in Betracht kommenden Zeit, dem ersten Jahrtausend nach Christus, sind nicht im Original erhalten, wohl aber in Abbildungen. Abb. 1 zeigt eine solche Jurte, wie sie sich in einem der jetzt im Völkerkundemuseum zu Berlin aufbewahrten Wandgemälde aus dem Tempel von Bäzäklik in Chinesisch-Turkestan dargestellt erhalten hat. Man sieht das Zelt hinter einer knienden Gestalt emporsteigen. In dem halbrunden Eingang, der sich hoch nach rechts öffnet, erscheinen Geräte an einer Stange hängend. Neben dem Eingange steigt der gemusterte Stoff zu einer halbrunden Decke auf, die mit Kreisen schließt, um die herum das Motiv herabhängender Zatteln sichtbar wird, das wir gern als Lambrequins bezeichnen. Wichtiger ist das Muster ohne Ende, das in Form einer geometrischen Ranke die Flächen des Zeltes wie die des Teppichs füllt, auf dem die Gestalt kniet. Wir glauben, zum Wesen der Ranke gehöre, daß sie Pflanzenart habe. In Wirklichkeit hat die Ranke zunächst gar nichts mit der Pflanze zu tun, sondern ist ein rein geometrisches, flächenfüllendes Motiv, wie es sich im Anschluß an die Spirale und ihre Verbindung mit der Welle entwickelt hat. Man erkennt diesen Zusammenhang deutlich an dem Muster des Zeltes in Abb. 1: die aufsteigende Wellenlinie wird begleitet von gegenständig dicht aneinandergereihten, krabbenartigen Spiralen, die sich

Abb. 1. Berlin, Museum für Völkerkunde: Darstellung eines Zeltes in einem Wandbilde aus Bäzäklik. (Nach Le Coq.)

Zu Seite 11

Abb. 2. Minussinsk: Bronzemesser. (Nach Martin.)

Zu Seite 12

Abb. 3. Petersburg, Ermitage: Tier in Gold aus Kelermes.

samt der Welle endlos über die Fläche verbreiten, soweit dafür Platz, d. h. das Bedürfnis der Füllung besteht. Als Beispiel für die verschiedenen Arten nehme man die Erweiterung in der Zeltfläche oben (Verzweigung) und den Teppich unten (Parallelführung).

Was in den Mustern der Jurte von Abb. 1 vorliegt, ist wahrscheinlich eine der ältesten Schmuckarten verfilzter oder geknüpfter Stoffe, vor allem des sog. orientalischen Teppichs selbst gewesen. Sind solche Teppiche auch aus dem ersten Jahrtausend nicht im Original erhalten, so kommen Beispiele doch noch in anderen Gemälden des Turfan, Khotan und in Tunhuang und ebenso auf einer „sasanisischen" Silberschüssel vor. Ich bin geneigt, in diesen Belegen bezeichnende Proben der altaischen Unterschicht und des Einflusses der Steppengebiete zu sehen, wie sie sich in Chinesisch-Turkestan und auf dem Boden des alten Parther- und Indosakenreiches erwarten lassen. Die geometrische Ranke und das Lambrequinsmotiv sind die grundlegenden Elemente dieser Art von Kunstdenkmälern.

Eine zweite Gruppe bilden die Bronzen vom Jenissei, die in ihrem alten grundlegenden Bestand in die Zeit vor Christi Geburt zu datieren sind. Abb. 2 gibt Beispiele davon in einer Reihe von Messern, die, am oberen Ende durchlocht, hängend getragen wurden. Die Löcher sitzen in dem gleichen Ornament der geometrischen Ranke, das wir eben an den Stoffen beobachtet haben. Zu dem Motiv der Welle mit ihren Kreislappen tritt noch die bezeichnende Qualität des Schrägschnittes, der bestimmt war, den

Metallglanz zur Geltung zu bringen. Es gibt eine Fülle von Belegen dafür in Bronze sowohl wie in Gold, die bezeugen, daß dieser auf formale Wirkung in Licht und Schatten berechnete Wert in dem weiten nordasiatischen Gebiete bis Südrußland voll erkannt und an gerundeten Formen im Schrägschnitt meisterhaft zur Geltung gebracht wurde.

Ich gebe dafür ein weiteres Beispiel, das wichtig ist, weil es aus Südrußland stammt, durchaus aber mit den Bronzen vom Altai übereinstimmt und in mehrfacher Hinsicht auf die Schmucksachen in verglasten Goldzellen überleitet, die in unserer Völkerwanderungszeit so große Bedeutung gewonnen haben. Es ist (Abb. 3) eine Tierfigur in Gold aus dem Kurgan von Kelermes in Kuban, den Sachverständige in das 6. Jahrhundert vor Christus datieren. Man sieht den Körper streng im Schrägschnitt behandelt und kann beurteilen, wie empfindsam das Auge auf das Spiel der Glanzlichter in Licht und Schatten bei dem Volke und in der Zeit, die für die Schöpfung des Stückes in Betracht kommen, eingestellt gewesen sein muß. Das Stück steht gegenüber einer ganzen Reihe solcher „skythischer" Funde dadurch besonders beachtenswert da, daß es mit den Bronzen vom Jenissei durch das eigenartige Ornament an den Füßen und dem Schwanz verbunden ist und andrerseits durch die typische Zellenverglasung an den Ohren zusammengeht mit unseren Altsachen aus der Völkerwanderungszeit. Nur findet die Verglasung hier noch nicht durch Granaten oder Almandine statt, sondern echt nordisch durch Plättchen von Bernstein.

Abb. 4. Wien, Kunsthistorisches Hofmuseum:
Gold-Napf aus dem Schatze von Nagy-Szent-Miklos.

In dem erwähnten Ornament, das die Tiergestalt unten links im Bogen umrandet, wird man neben kleinen Kreisen Stäbchen finden, die sich an einem Ende in Kreise ähnlich einrollen, wie in der Ranke der Abb. 1 gebrachten Jurte. Das gleiche Motiv verwendet der bekannte Goldschatz von Nagy-Szent-Miklos im Wiener kunsthistorischen Hofmuseum. Abb. 4 zeigt den typischen Vertreter der einen, hier in Betracht kommenden Ornamentgruppe dieses in Südungarn gefundenen Schatzes, der durch eingeritzte Beischriften als irgendwie mit den Türken in Zusammenhang stehend erwiesen gelten kann. Wir sehen einen Napf, geschmückt mit Kreisen, worin Drachen erscheinen. Die großen Kreise sind durch kleinere verbunden, so daß dadurch der Ausschnitt eines Musters ohne Ende, die typische Flächenfüllung der Nomadenkunst, in Streifenform vor uns zu stehen scheint. In den Zwickeln zwischen den Kreisen oben und unten und am Rande sind aus Kreislappenstäben füllende Ornamente eingefügt. Aus den gleichen Kreisblattstäbchen sind auch die Kreise selbst gebildet. Wir haben also hier aus der Zeit der Völkerwanderung das gleiche Ornamentmotiv, das schon in der Bronzezeit Sibiriens, dann auf dem Goldtiere aus dem Kuban, endlich auf den Mustern von Zelt- und Teppichdarstellungen in den Gemälden aus dem Tarimbecken zu beobachten ist. Es wird unten davon zu reden sein, daß dieses Motiv, die geometrische Ranke mit dem Kreislappen und ihre Spaltungsformen, wie u. a. das Stäbchen mit dem Kreislappen, später, in islamischer Zeit, der Ausgangspunkt der „Arabeske“ geworden ist. Vorher

muß noch einer zweiten Ornamentgattung Erwähnung getan werden, die den Norden beherrscht, aber ebenfalls im islamischen Kunstkreise bis auf den heutigen Tag eigenartig weitergebildet wurde, während sie im Norden selbst der christlichen, in der Oasenkunst des Südens wurzelnden großen Bewegung hat weichen müssen.

2. Arier.

Dieser zweite, nordische Strom, der sich in der Richtung der indogermanischen, zwischen Europa und Asien schräg von Norddeutschland nach Indien verlaufenden Achse hinzieht und den ersten Strom in der sakischen Ecke kreuzt, läßt sich auch wieder im Gebiete des Ornaments beobachten, am deutlichsten, wenn man von den Erzeugnissen der Goten und Langobarden auf italischem Boden ausgeht. Es steht außer Zweifel, daß diese Völker einen ausgebildeten Geschmack aus dem Nordosten mitbrachten. Er setzt sich allem Einströmen von Antike und Byzanz, wie sie diese auf dem eroberten Boden vorfanden, schroff entgegen und herrscht mehrere Jahrhunderte lang so ausschließlich, daß die Schicht seiner Überreste von keinem Italienfahrer übersehen werden kann. Es handelt sich um die einstige Ausstattung der Kirchen mit liturgischem Gerät, also mit Altären, Kanzeln, Chorschranken, Thronen, Baptisterien und dergleichen mehr. Immer sind diese Vorrichtungen in Stein gearbeitet, ohne deshalb die in Italien seit römischer Zeit in diesem Material üblichen Schmuckformen zu übernehmen. Vielmehr weisen diese Möbel einen ausgesprochenen Flächenstil auf, d. h. Säume

und Felder, womöglich beide mit einem Ornament gefüllt, das bis dahin am Mittelmeer nur vereinzelt nachweisbar ist: dem mehrstreifigen Bandornament. Es verläuft verflochten und verknotet in einer Richtung oder als Muster ohne Ende. Bisweilen sind Tier- und Pflanzenmotive in die Felder gesetzt. Man sieht an ihnen, die ganz handwerksmäßig typische Formen wiederholen, besonders aber, wenn eine Menschengestalt gegeben ist, daß sie nach den Gewohnheiten des Zierkünstlers, aber in Kompositionen vorgeführt werden, wie sie im Osten üblich sind.

Vollständig erhaltene Steinmöbel dieser Art sind selten. Zumeist findet man kleine Fragmente, die noch vor kurzem überall zerstreut herumlagen, an einem Orte versammelt, wie es Abb. 5 in der Kirche S. Sabina auf dem römischen Aventin vorführt. Die Stücke sind je nach Bedarf bei der Wiederverwendung der Platten zerschnitten worden, vieles zerschlagen, das meiste verloren. Noch in den achtziger Jahren konnte man in ganz Italien allerorten mit dem Fuß auf Bruchstücke dieser Art stoßen. So ward das germanische Element da unten buchstäblich mit Füßen getreten. Ähnlich wurde die nordische Kunst, als sie später mit der „Gotik" Italien zum zweiten Male überflutete, von der Renaissance mit jenem Schimpfworte belegt, das ich eben als Bezeichnung des Stiles gebraucht habe. Wir sehen in Abb. 5 eine von Mazzanti mit wissenschaftlicher Pietät zusammengestellte Gruppe von ehemaligen Schrankenplatten und dergleichen: geometrische Ornamente von wechselnder Form, aber immer gleich-

bleibend in demselben dreistreifigen Bandgeflecht ausgeführt, das durch parallel geführte Licht- und Schattenlinien wirkt. Es sind die verschlungenen Kreise, die wir schon auf dem Napf von Nagy-Szent-Miklos (Abb. 4) sahen, öfter auch Palmetten oder Ranken flächenfüllend angeordnet, dann Kreise von Diagonalen und Kreuzen durchsetzt, bisweilen auch Arkaden mit symbolischer Füllung — kurz, flächenfüllende Motive aller Art. In die eigentliche Architektur ist dieses Ornament erst spät eingedrungen.

Das früheste datierte Auftreten dieses mehrstreifigen Bandornamentes an einem Bauwerke ist am Grabmal des Theodorich in Ravenna nachweisbar, wo es als Kranzgesims den vielbesprochenen „Zangenfries" dieser im Unterbau achteckigen Rotunde bildet, die als einziger Steinbau auffallend — vor allem durch die riesige Steinplatte als Decke — aus der Reihe der übrigen Ziegelbauten von Ravenna herausfällt. Die Erklärung geben Parallelen, die freilich in sehr weiter Ferne zu finden sind, armenische Kirchen, von denen nicht die ältesten, sondern solche des ausgehenden 6. und besonders des 7. Jahrhunderts erhalten sind. An ihnen ist das mehrstreifige Bandornament als Kranzgesims des Äußeren so allgemein üblich, daß man sich gern der indogermanischen Herkunft der Armenier und ihrer Berührung mit den Goten während der Zeit von deren Ansiedlung im südlichen Rußland erinnert, um das im Rahmen des Abendlandes einzigartige Auftreten des Motivs in Ravenna zu erklären. Auch die Bauform selbst spricht wie Material und Technik dafür, daß das Grabmal des

Abb. 5. Rom, S. Sabina: Reste dreistreifiger Bandornamente.

Abb. 6. Artik (Armenien), Kathedrale: Verzierte Außenbogen.

Theodorich von einem Armenier oder einem in der armenischen Architektur geschulten Goten erbaut worden ist.

Von den armenischen Kirchen wird unten noch zu sprechen sein. Hier sei nur ihrer Ornamentik gedacht. Einer zahnschnittartigen Aneinanderreihung von Rundbogen folgt sehr bald die geradezu vollständige Alleinherrschaft des Flechtbandes und eine Kapitellform, die man geneigt sein wird, als die typische Form jener Art zu bezeichnen, die wir in der „romanischen“ Kunst des Abendlandes „Würfelkapitell“ zu benennen gewohnt sind. Ich gebe in Abb. 6 ein Beispiel von der Kathedrale zu Artik, die zwar undatiert, aber allen Stilmerkmalen nach eher dem 6. als dem 7. Jahrhundert angehört. Man sieht hier eine Einzelheit der Westkonche mit der typischen Reihe von Blendarkaden, die an den Ecken in zwei Wülsten (Säulen) zusammenstoßen, auf denen der halbkreisförmig unterschnittene Würfel sitzt. Darüber ein schräger Werkansatz und der Bogen in einer schrägen Fläche, die gleichmäßig mit einem Netz dreistreifiger Bänder gefüllt erscheint, diagonal durch die eine Bogenhälfte mit der Normalen darauf gezogen. Die Füllung des Fensters mit einem Gedächtniskreuze stammt aus jüngerer Zeit. Immerhin ist zu beachten, wie auch dieses Kreuz mit seinem Untersatz und Rahmen ganz aus zwei- und dreistreifigen Bändern zusammengefügt ist. Das ist die typische Art aller armenischen Grabkreuze, die den irischen und nordenglischen so nahe verwandt erscheinen. Unter dem Fenster Inschriften.

Sowohl der altaischen, wie der indogermanischen

Kunstbewegung ist die Neigung zur Verwendung des Tieres eigen. Wir sahen ein gutes Beispiel in dem Goldfunde von Kelermes (Abb. 3). Von Naturnachahmung kann nicht die Rede sein, das Tier mag wie bei den Türkstämmen totemistische Bedeutung haben, es mag wie bei den Germanen der bewegten Phantasie als Unterlage dienen, da ist es jedenfalls, aber zumeist eben unbestimmt in der Gestalt, lediglich in irgendeinem Sinne andeutend und oft rein schmückend. Diese Neigung zur formalen Auswertung des Tierleibes, im Gegensatz zur semitischen und griechischen Darstellung eines bestimmten Tieres in treuester Naturnachahmung ist bezeichnend für die Nomaden so gut wie für die Nordvölker.

Ich habe zeitlich etwas vorgegriffen, um zwei ganz sauber trennbare Kunstkreise, den altaischen und indogermanischen, neben einander stellen zu können und gehe nun chronologisch wieder zurück. Im allgemeinen steht die Zeit des Überganges von der Antike zum Mittelalter ausgesprochen im Zeichen des Weltverkehrs und der Mischung. Reine Kunstströme lassen sich in dieser Zeit kaum noch erwarten. Immerhin müssen sie im Norden dagewesen sein, sonst hätten weder die wandernden Reitervölker des uralaltaischen Gebietes ihre geometrische Ranke so rein bis nach Ungarn, noch die Langobarden die indogermanische Art herrschend in Italien durchsetzen können. Im allgemeinen gilt, daß je mehr wir uns dem Mittelmeere nähern, Altorientalisches, Griechisches, Nomadenart und Nordisches durcheinanderwachsen.

3. Sakischer Hellenismus.

Mit den Eroberungszügen Alexanders des Großen beginnt jene unglückliche Zeit, die den orientalischen Imperialismus auch auf das Abendland übertragen hat und an Stelle einer einfachen Ordnung der Verwaltung im Nebeneinander der Stämme, Völker und Städte den Machtwillen setzt, der nun, unterstützt durch die Kirche, herrscht und alle ruhige und stetige Entwicklung der Menschheit beeinflußt. Die bildende Kunst wird wie in Ägypten und Mesopotamien immer mehr zur Dienerin dieser Macht, hat sie zu inszenieren. Die große schöne Freiheit der einzelnen künstlerischen Persönlichkeit, die die Welt in den kurzen Jahrhunderten eines Phidias und Praxiteles erlebte, ist dahin, bis die Städte des Abendlandes vorübergehend wieder Individualität zu entwickeln versuchen. Der Barock hat damit gründlich aufgeräumt. Bis auf den heutigen Tag ringen die Geister gegen diesen in den verschiedensten Verkleidungen auftretenden Druck und sehnen sich vergebens nach sachlich auf eine geordnete Verwaltung gerichteten Verbänden, die der kulturellen Entwicklung der Teile freie Hand ließen. Vielleicht bringt der Krieg diese Befreiung der Geister, vielleicht kann nur sie ihn zu Ende führen.

In der bildenden Kunst des Ostens ist die Macht und der geistige Druck immer stärker hervorgetreten. Das Ornament, ursprünglich bescheidenen Schmuckbedürfnissen dienend, wird immer mehr in den Dienst des Prunkes gestellt. Dies geschieht im größten Maßstabe, seit auch auf diesem Gebiete die Archi-

tektur die Führung übernimmt und das Ornament dazu berufen wird, die an sich unwirksamen Flächen von Wänden aus ungebrannten Ziegeln mit Schmuck zu überziehen. Beispiele schon in den phrygischen Felsfassaden von der Art des Midasgrabes in Stein nachgeahmt. Welcher Luxus in dieser Richtung in den Gebieten zwischen Chinesisch-Turkestan und dem Zweiströmelande getrieben wurde, belegen die neuen Entdeckungen im Turfan und Khotan einer-, in den Ausgrabungen von Samarra andrerseits. Der Unterschied ist nur der, daß im indochinesischen Gebiete die darstellende Kunst an der Arbeit war, während in Samarra am Tigris die menschliche Gestalt vollständig fehlt und ausschließlich das Ornament herrscht. Dieser seltsame Unterschied ist um so auffälliger, als ja auch am Mittelmeere wie in den alten Kulturen am Nil und im Zweiströmeland die darstellende Kunst herrschend war. Eine neue Bewegung, die vom Osten und Norden ausgeht, bedroht eben die Alte Welt. Dieser Schluß wird nahegelegt durch die Beobachtung, daß den Anstoß, nach den hierbei angewendeten Ornamenten zu urteilen, jene beiden Gruppen gaben, die ich oben getrennt vorgeführt habe. Dazu kam das, wie es scheint, von der naturalistisch gerichteten Kunst Indiens in den Gebieten um den Pamir herum angeregte Weinlaubornament. Seit der Zeit Alexanders trat überdies das griechische Element hinzu, das die geometrische Ranke stärker mit der Palmette durchsetzte. Der Mittelpunkt dieser von Norden und Süden wie aus dem Nomadengebiet zuströmenden Kunstbewegung scheint jener Kreuzungspunkt der indogermanischen

Abb. 7. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum: Fassade von Mschatta.

und altaischen Völkerbewegung, das alte Gebiet der Saken, jener Indogermanen gewesen zu sein, die, nachdem die Inder und Iranier über den Kaukasus nach dem Süden gezogen waren, diesen um das Kaspische Meer herum nachfolgten und den Parthern die Dynastie der Arsakiden gaben.

Aus dieser Mischung heraus entstand das Ornament der späthellenistischen oder spätrömischen Zeit, das im Osten von Parthern, Sasaniden und Byzantinern in monumentalen Werken verwendet wurde. Das glänzendste Beispiel des neuen vorderasiatischen Mischstiles ist die in parthischer Art ausgeführte Fassade von Mschatta, deren Übertragung in das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin ich angeregt habe, um alle Welt anschaulich von der Bedeutung dieser Kunstströmung zu überzeugen. Abb. 7 zeigt diese in Stein einem sakischen Teppich etwa nachgebildete Wandverkleidung, freilich nicht in der Wirkung, die sie in der sonnenglühenden Wüste des Moab ausübte. Es ist das Lieblingsmotiv der Zeltnomaden, die Dreiecke der Zatteln und zugehörigen Schellen (Rosetten), übersponnen mit griechischen Simen, dem baktrischen Weinlaub und jenem Nebeneinander von Bandgeflecht, geometrischer Ranke, Palmette und Tiermotiven, wie sie im vorhergehenden Abschnitte besprochen wurden. Interessant zu beobachten, wie sich neben dem Parthischen, das am Anfang fast rein zur Geltung kommt, allmählich das Sasanidische durchsetzt, das seinerseits wieder in den beiden letzten Feldern rein zur Herrschaft gelangt. Abb. 7 zeigt lediglich den linken Anfang der 40 m langen Fassade. Ein Kranzgesims bildet in starker Ausladung den

oberen Abschluß; es bricht in die Vertikale um und dann wieder in die Horizontale, nimmt also ganz ungriechisch bandartigen Charakter an und ist überschüttet mit einer Fülle von Motiven, die, im Tiefendunkel herausgearbeitet, die Neigung zu geometrischer Palmettisierung und zur Durchsetzung mit zweistreifigen Bändern deutlich erkennen lassen. Unter diesem Kranzgesims setzt die Sima ein, die das Zickzack bildet und die hängenden sowohl wie die stehenden Dreiecke mit den Rosetten gefüllt zeigt, die sich abheben von einem nicht durchgehends ausgeführten Rankengrunde. In einzelnen Feldern ist dieses Gespinst erst angefangen. In Abb. 7 sieht man unten die verknoteten Kreise, das beliebte Motiv primitiver Flächenfüllung. Das Weinlaub zeigt das parthische Blatt mit aufliegenden Knöpfen, dazu Vögel und ein Tier mit Menschenkopf in der Spitze. In anderen Feldern ist eine Schale unten in die Mitte gesetzt, die von Tieren flankiert wird und nach oben jene Rankenzweige entsendet, die in einer dritten Art ohne die Vase als Stämme aufwachsen wie in Indien und später auf orientalischen Teppichen.

Die wichtigste Wandlung machen jene Ornamentmotive durch, die ich getrennt an die Spitze gestellt habe, die geometrische Ranke und die ebenfalls geometrische Bandverschlingung. Aus ersterer entwickelt sich allmählich jenes Ornament, das wir gewohnt sind, als „Arabeske" zu bezeichnen, aus letzterem eine reiche, auf mathematischen Überlegungen aufgebaute Polygonalornamentik. Man wird sich daher nicht wundern, die Arabeske schon vor dem Aufkommen des Islam in der Alten Welt auftreten zu

Abb. 8. Konstantinopel, Sophienkirche: Verzierung der unteren Säulenstellung.

sehen. Als ein bezeichnendes Beispiel gebe ich in Abb. 8 eine Einzelheit von der Sophienkirche zu Konstantinopel, das Kapitell und die Verzierung der Archivolten der unteren Säulenstellung, die durch das Monogramm des Justinian fest datiert sind. Man sieht, wie hier die tektonischen Elemente der Antike zurücktreten, das Gegebene vielmehr Flächen sind, die nun nach den Grundsätzen einer geschmeidigen Füllung rein dekorativ behandelt erscheinen. Am Kapitell selbst entspringen die langgestreckten Wedel aus mittleren zweistreifigen Kreisen, die mit arabesken Motiven gefüllt sind. Um das bossierte Monogramm stehen tangartige Wedel, und die Füllungen der Streifen und Flächen der Archivolte zeigen das spitzovale Muster neben der geometrischen Ranke in allerhand Abwechslung.

Wie die byzantinische, so baut sich auch die Ornamentik der romanischen, islamischen und der slawisch-orthodoxen Kunst auf diesen Voraussetzungen auf. Uns gehen in diesem Büchlein davon nur die östlichen Kunstströme an.

4. Islamische und orthodoxe Kunst.

Die seltsamste Erscheinung im Gebiete der Alten Welt, aus dieser heraus gar nicht zu verstehen, ist diejenige, die sich seit dem frühen Mittelalter auf dem Boden Irans, in Mesopotamien, Syrien, Kleinasien und Ägypten bis nach Spanien und Sizilien herüber ähnlich als herrschende Schicht ausgebreitet hat, wie einst die langobardische Kunst in Italien. Während diese aber nur vorübergehend im Gebrauch war, behielt jene in den Ländern des Islam und der

orthodoxen Kirche bis auf den heutigen Tag ihre Gültigkeit. Wir haben hier ein drastisches Beispiel vom Ausleben des Ostens bis in die Kunst unserer eigenen Zeit hinein. Nachgedacht hat über den Ursprung dieser seltsamen Kunst, die doch unserer abendländischen örtlich und zeitlich so nahe-, qualitativ aber so ungeheuer fernsteht, seit längerer Zeit niemand, der nicht von der Antike ausgegangen wäre und daraus auf eine mehr oder weniger gewundene Art die Möglichkeit ihres Werdens glaubhaft zu machen versucht hätte. Die Schwierigkeit lag darin, daß der Erreger des Islam, der Araber, selbst nicht in Betracht kam und die andern Nomaden und Nordvölker nicht im Gesichtskreise der im Gebiete der Mittelmeerkunst Arbeitenden lagen. Ich will in diesem Buche nur das Ornament heranziehen, das aber gerade durch die Art, wie es in der Architektur verwendet wird, deutlich in seinem Ursprung gekennzeichnet ist.

Die Möglichkeit dieser Kunstrichtung scheint mir erst verständlich, seit ich auf der einen Seite die geometrische Ranke der Zeltnomaden, auf der andern die mehrstreifigen Bänder der Arier (z. B. in den Ornamenten der Schlitten und Wagen des in Norwegen gefundenen Osebergschiffes und in den ältesten christlichen Baudenkmälern der Armenier) als Quelle der Arabeske und Polygonalornamentik beachten gelernt habe. Sie kommen nebeneinander in der islamischen Kunst rein zur Geltung, in der orthodoxen Kunst werden sie bald zurückgedrängt. Die Araber haben die arische und altaische, ihrer Nomadenart entsprechende Kunst einfach übernommen.

Abb. 9. Vom Grabmal des Mahmud von Ghasna.

Abb. 10. Kairo, Arabisches Museum:
Vom Holzmihrab der Sitte Rukaia.

Für die islamische Kunst sei hier zunächst ein verschollenes Beispiel vorgeführt, für das ich auf diesem Wege die Aufmerksamkeit weiterer Kreise gewinnen möchte, das Grabmal jenes Mahmud, der 998—1030 als einer der bedeutendsten ghasnawidischen Fürsten regierte und von Firdausi das Königsbuch (Schahname) entgegennahm. Ich kenne das Grabmal nur aus der schlechten Zeichnung (Abb. 9) einer Zeitschrift vom Jahre 1843 und möchte gern eine, besser mehrere gute Photographien davon erlangen. Aber wer wird sie aus Awghanistan holen, wenn das Grab in Ghasna überhaupt noch besteht? Abb. 9 zeigt den auf einem Sockel ruhenden Aufsatz. Die Inschrift in zwei Zeilen ruft die Gnade Gottes für Mahmud, den Sohn Sabaktegins (976 bis 997) an. Man sieht, wie die kufische Schrift selbst als Ornament benutzt und durch die geometrische Ranke „blühend" gemacht wird. Von einer Naturform kann hier ebensowenig die Rede sein, wie in der Ranke des Außenrandes.

Dann sei noch das um 1132 datierte Holzmihrab der Sitte Rukaia im arabischen Museum zu Kairo vorgeführt. Abb. 10 gibt eine Einzelheit. Man sieht die beiden Ornamentgattungen neben- bzw. durcheinander geschoben. Das Motiv der geometrischen Ranke tritt gut in dem kleinen Hochfelde links zutage. Es lehnt sich an die alte parthische Art der Weinranke, aus der durch fortschreitende Palmettisierung unter dem Einflusse der geometrischen Ranke die sogenannte „Arabeske" wurde. Das Bandornament beherrscht alle übrigen Felder. Es legt sich entweder sternförmig aus einander oder ordnet solche Sterne

bzw. Sechsecke in Streifen an einander, oder läßt es in Bogenstufen fortlaufen, immer gefüllt mit der Arabeske oder mit dieser als vorherrschendem Grunde. Was hier vorliegt, ist noch nicht die reine Arabeske, aber das Mihrab ist eben besonders interessant, weil es das Werden dieser Zierart neben dem Polygonalornament deutlich sichtbar macht.

Die christliche Kunst ist an dieser Bewegung auf dem Gebiete des Ornamentes nicht in dem Maße beteiligt, wie die ausgehende Antike und der Islam, einmal weil in ihr sehr bald die figürliche Kunst darstellend und belehrend wieder aufgenommen und so neuerdings ein fester Bestandteil des Kunstschaffens wurde, während der Islam bis auf den heutigen Tag Träger der eigenartigen Kunstrichtungen der eurasischen Nordvölker und Nomaden blieb. Und dann ist die abendländische Kunst mit der sog. Gotik zu einer neuen, teilweise in der Naturbeobachtung fußenden Ornamentik übergegangen, die zugleich den Weg bahnte zur Wiederaufnahme der antiken Formen zuerst in Italien und bald in ganz Europa und der übrigen Kulturwelt.

Rußland hat durch diesen vom Westen ausgehenden Umschwung viel an Eigenart eingebüßt, vor allem fiel das Gebiet des Palastbaues dem Westen zu, und auch im Kern des Volkes haben die Dekorationen italienischer und französischer Meister Wurzel gefaßt. Dadurch entstand eine bisweilen ganz grotesk wirkende Mischung des Abendländischen und Orientalischen. Sie nimmt sich im Rahmen des Europäischen ebenso fremdartig aus wie etwa die Certosa di Pavia gegenüber den reinen Werken der

Florentiner Renaissance in Italien: man übernimmt eben die äußere Form, versteht deren inneren Gehalt nicht.

Will man die russische Kunst in ihrer vormongolischen Ornamentik kennen lernen, dann muß man sich an die außen ganz mit der zweistreifigen geometrischen Ranke in flachem Relief überzogenen Kirchen im Kreise von Wladimir halten. Über Rußland führte auch ein reger Verkehr nach Gotland, Schweden und Norwegen. Man wird daher nicht überrascht sein, in diesen hoch im Norden gelegenen Gebieten im Ornament vielfach orientalische Einschläge zu finden.

Der Leser wird sich vor Augen halten müssen, daß es einen Augenblick in der Entwicklung der europäischen Welt gab, in der auch in der bildenden Kunst die Gefahr einer vollständigen Unterjochung des Westens durch den vordringenden Osten und Norden bestand. Das war damals der Fall, als die Wogen der Völkerwanderung, die germanische Stämme bis nach Nordafrika getragen hatten, dann zurückfluteten, die Araber über Spanien vorzudringen suchten und sich tatsächlich dort und in Sizilien festsetzten. In der Zierkunst vorkarolingischer Handschriften lebt sich der vor allem durch die Goten vom Osten auf dem Landwege herübergebrachte, mittelasiatische Strom aus, bevor nicht nur Sprache und Schrift, sondern auch die bildende Kunst selbst allmählich vom lateinischen Geiste unterjocht wird.

Zweites Kapitel.

Die Baukunst.

Durchschlagend war die Wirkung des Ostens auf Europa im Gebiete der Architektur. Schon in prähistorischer Zeit hatte die Kuppel auf rundem Unterbau sich bis in die Gebiete des Mittelmeeres erstreckt. Sie war dann in mykenischer Zeit verdrängt worden durch das holzgedeckte Haus. Immerhin blieb durch die Etrusker ein Rest dieser Bewegung in Italien zurück. Der zweite Vorstoß des Kuppelbaues kam dann am Ende der hellenistischen und am Anfang der christlichen Zeit in einer Weise zur Geltung, die bis heute nachwirkt.

Die herrschende Ansicht von der Entwicklung der Baukunst ist heute noch freilich die, daß Wölbung und Kuppel zuerst von den Römern zu monumentalen Raumbauten verwendet und in der christlichen Architektur des Abendlandes im Mittelalter und der Renaissance auf die Anregung dieser römischen Denkmäler hin zum ersten Mal auf Basilika und Zentralbau in breiter Schicht angewendet worden seien. Auch hier wie im Ornament ist es also die spätrömische Kunst, die man als Schöpferin der neuen, bis in unsere Zeit reichenden Art hinstellt. In Wirklichkeit ist es die Kunst des Ostens, sind es iranische neben semitischen Elementen, die für die Entwick-

lung in Betracht kommen. Das Tonnengewölbe ist zuerst zur grundlegenden Einheit von Bauwerken in den Flußoasen des Nil und insbesondere des Euphrat-Tigris gemacht worden, ohne daß es den semitischen Völkern gegeben gewesen wäre, es zu monumentalen Schöpfungen von umfassenden Raumgrößen zu bringen. Dagegen ist die Auswertung des Kuppelbaues eine Tat der Iranier, und es ist zu bedauern, daß man bis auf den heutigen Tag ohne Kenntnis und Verständnis dieser arischen Leistung geblieben ist und sie in Deutschland jahrhundertelang aus den Händen der Italiener genommen hat, die durch Beibehaltung der antiken Säule die Kuppel immer wieder um die in ihrem Wesen liegende Entfaltungsmöglichkeit gebracht haben.

In ihren letzten heute erkennbaren Grundzügen stellt sich jetzt die Entwicklung der Architektur so dar, daß am Mittelmeer zuerst das nordische Holzdach in Giebelform in die Architektur Eingang fand und es der Grieche war, der aus dieser Form des Wohnhauses unter Anlehnung an den Steinbau der Ägypter das Haus seines Gottes bildete. Nach dem unbegreiflich tiefen Verfall der Baukunst zu der Zeit, als das Christentum in Rom zur Staatsreligion wurde, ging diese Bauform mit dem Giebelholzdach auch auf die christliche Kirche des Mittelmeeres über — trotzdem es sich jetzt nicht mehr um das Haus Gottes allein, sondern zugleich um den Versammlungsraum der Gemeinde handelte. Dafür waren in römischer Zeit neben der Basilika mächtige Gewölbebauten üblich geworden. Die Bäder und die ungeheure, in Kreuzgewölben und Tonnen aus-

geführte Basilika des Konstantin auf dem römischen Forum legen Zeugnis davon ab. Und doch verließ man diese großzügige, wohl von Iran aus über die hellenistischen Großstädte angeregte Aufwärtsbewegung und führte dafür die holzgedeckte Basilika, d. h. die reine Zweckform der alten Halle für die Kirche ein.

Anders im Orient. Zwar wechselt dort, soweit die Gestade des Mittelmeeres den Verkehr vermitteln, noch die holzgedeckte Basilika mit dem Gewölbebau. Je weiter man aber vom Mittelmeer in das Innere Vorderasiens und über die Hinterländer der Küstengebiete hinaus nach Mesopotamien, Armenien und dem iranischen Hochlande vordringt, desto mehr bewahrt das Gewölbe seine Vorherrschaft auch in christlicher Zeit. Die Kunstforschung hat sowohl den tiefen Verfall der Baukunst im christlichen Rom wie die Tatsache der ununterbrochenen Weiterentwicklung des Gewölbebaues im Osten außer acht gelassen. Heute muß die Entdeckung der christlichen Kunst im armenischen Quellgebiete des Euphrat und Tigris mit den angrenzenden kleinasiatischen, mesopotamischen und iranischen Ländern erst wieder die Augen öffnen für die ganz anders geartete Sachlage, die dann ihrerseits die Erkenntnis der nebensächlichen Bedeutung von Gebieten weckt, von denen man glaubt, daß sie zwischen dem letzten römischen und dem ersten romanischen Gewölbebau und der Renaissancekuppel im Abendlande den Ausschlag gegeben hätten. Das Holzdach ist das bezeichnende Kennzeichen dieses der Entwicklung entbehrenden Intermezzos. Erst mit der Übernahme des Gewölbe-

baues wird im Abendlande jene Aufwärtsbewegung der Baukunst wieder aufgenommen, die auf römisch-abendländischem Boden abgebrochen worden, im Orient aber gerade in dieser Zeit zu hoher Blüte gelangt war. Nachfolgend sei nicht so sehr die Entwicklung des tonnen- bzw. kreuzgewölbten Kirchenbaues in den Vordergrund gestellt — obwohl auch er vom Osten ausgeht, wie ich in meinen Werken „Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte" (1903) und Amida (1910) zu zeigen suchte —, sondern ein von mir erst in letzter Zeit in seiner Entwicklung klar erkannter Typus, der Kuppelbau.

1. Der sakische Hausbau.

Es sind seit langem zwei Palastbauten des südlichen Iran, Firuzabad und Sarwistan, bekannt, die um ihrer Eigenart willen gegenüber der altorientalischen wie der griechisch-römischen Baukunst vielfach Beachtung fanden. Die an ihnen hervortretende merkwürdige Zusammenschiebung von Kuppel- und Tonnenbau hat nicht ihresgleichen. Man merkt, wenn man sie mit den Palästen von Ninive und Persepolis vergleicht, daß in ihnen ein ganz neues Bauempfinden durchschlägt, das weder Mesopotamien noch auch dem Hellenismus angehören kann.

Die nähere Untersuchung führt darauf, daß hier zwar in der römischen Art Innenräume von übergeordneter Größe mit Nebenräumen zusammengeschoben, nicht aber durch Kreuzgewölbe, vereinzelt mit Rundkuppeln abwechselnd, überdeckt sind, sondern für die Haupträume eine seltsam konstruierte quadratische Kuppel verwendet ist. Sie wechselt mit

tonnengewölbten Nebenräumen, von denen einige als Längssäle, andere als offene Eingangshallen behandelt sind. Man findet diese Paläste monographisch vorgeführt im 4. Bande von Dieulafoys „L'art antique de la Perse“ und danach in allen Handbüchern. Ich will hier von der Tatsache ausgehen, daß gerade die quadratischen Kuppelräume auffallen durch überaus starke Mauern, deren sehr fest aus Bruchsteinen in Mörtelbettung aufgemauerte Dicke kaum begreiflich erscheint.

Aus solchen dicken Mauern, aber allerdings in Luftziegeln erbaut, bestehen nun bis auf den heutigen Tag die Kuppelwohnhäuser der ostiranischen Dörfer, deren Typus stellenweise bis nach Mesopotamien übergreift und dort schon aus alten Reliefs von Ninive bekannt ist. Jenseits der Grenze dieses Kuppelhauses beginnt im Westen das holzgedeckte vorderasiatische Haus, aus dem sich wie gesagt u. a. der Typus des griechischen Tempels entwickelt hat. In ähnlicher Weise hat das ostiranische Kuppelhaus den Anstoß zur Entwicklung des monumentalen Kuppelbaues gegeben. Lebt sich das nordische Haus in der griechischen Kunst aus, so das sakische in christlicher Zeit. Die Entwicklung geht über den Süden oder Armenien nach Konstantinopel, die Kuppel wird dann im Gebiete der orthodoxen Kirche herrschend und tritt mit Leonardo und Bramante ihren neuen Siegeslauf im Westen an.

Abb. 11 zeigt ein solches ostiranisches Dorf mit seinen dicht aneinandergereihten Kuppelzellen. Bei genauerem Zusehen wird man bemerken, daß jede Kuppel auf einem quadratischen Unterbau ruht. Die

Abb. 11. Ostiranisches Dorf:
Das quadratische Kuppelwohnhaus.

Abb. 12. Bus-i-Hor (Chorassan): Kuppelbau.

Wölbung ist im Wege des „Trompengewölbes“ vollzogen.

Als Beispiel der sakischen Urform gebe ich hier (Abb. 12) einen Bau, der bereits in Gußmauerwerk ausgeführt ist. Man kann nicht erwarten, daß Rohziegelbauten aus alter, etwa parthischer Zeit erhalten wären. Immerhin mag in Seistan und Awghanistan wie in Ferghana noch manches alte Gebäude erhalten sein, das der Entdeckung und Bearbeitung harrt.

Der Bau von Bus-i-Hor (Abb. 12) — den ich den Aufnahmen entnehme, die Dr. Diez auf einer von meiner Lehrkanzel durchgeführten Forschungsreise in Chorasan sammelte — wird in sasanidische Zeit gesetzt und zeigt als Unterbau in Feldsteinen ein Quadrat, zu dem ein in Ziegeln gewölbter Eingang führt. Auch die Kuppel ist aus Ziegeln aufgerichtet, doch sieht man noch über dem Eingang Spuren der alten Plattenverkleidung. In erster Reihe aber sind zu beachten die aus dieser ovalen Kuppelhaube an den Ecken des Quadrats vortretenden „Trompen“, trichterförmige Nischen, die innen über die von der Kuppel frei gelassenen Ecken des Grundrißquadrates gewölbt wurden, an der gleichen Stelle, wo wir an abendländischen Kuppeln die sog. Pendentifs zu sehen gewohnt sind. Die Trompe ist, soweit sich das jetzt übersehen läßt, die ursprünglich geradezu sakische Art der Kuppelwölbung.

2. Die altchristliche Kuppelkirche Armeniens.

Solange der Kuppelbau auf das Haus und den Palast beschränkt blieb und durch Aneinanderreihung

von Wohnzellen das Bedürfnis nach Raum befriedigte, konnte eine Entwicklung der Kuppel mit dem Ziel monumentaler Weiträumigkeit der Einzelzelle nicht zustande kommen. Diese trat erst ein, als die einzelne Kuppel isoliert und an sie die Forderung gestellt wurde, weitgehende Raumansprüche zu befriedigen. Das geschah in dem Augenblick, als die Kuppel nicht nur Haus, sondern zugleich einzeln dastehender Versammlungsraum werden sollte. Diese Forderung ergab sich aber, als der christliche Kult es unternahm, aus dem sakischen Kuppelwohnhaus heraus das Haus Gottes und zugleich das Haus der Gemeinde zu schaffen.

Wir leben in dem Glauben, daß das Christentum im ganzen weiten Umfange seiner Ausbreitung — bei Parthern und Medern, Elamiten und Mesopotamiern, in Judäa und Kappadokien, Pontus und Asien, in Phrygien und Pamphylien, Ägypten und an den Enden der Lybien bei Kyrene und Ausländern von Rom, Juden und Judengenossen, Kretern und Arabern, wie die Apostelgeschichte 2, 9/10 angibt — von der Basilika als Kirchenbauform ausgegangen sei. Das ist nicht richtig und die Kunstgeschichte war mit einer solchen Annahme bisher auf falschen Boden gestellt. Vielmehr hat sich gerade in dem Gebiete, in dem das Christentum früher als im Abendlande Staatsreligion geworden war, in Armenien, die Bauform der Kirche im Anschluß an die Kuppelzelle entwickelt. Diese einschneidende Erkenntnis, die das Ringen von Basilika und Kuppel im weiteren Verlaufe der Entwicklung im Osten wie im Westen erklärt, soll hier so ausführlich, als es der Gesamt-

plan dieses Büchleins erlaubt, begründet werden. Man halte sich nur vor Augen, daß die orthodoxe Kirche vollständig im Kuppelbau aufgegangen ist und auch im Abendlande seit der Renaissance die Kuppel geradezu die Führung der Bauentwicklung übernahm. Auf der andern Seite kommt immer deutlicher zutage, daß das Kuppelhaus auch im Mittelmeerkreise in vormykenischer Zeit herrschend war und wahrscheinlich durch die Hettiter als Vermittler auf das armenische Hochland bzw. Iran zurückzuführen ist. Die altchristliche Kuppelkirche nimmt also einen am Mittelmeer ausgestorbenen, im fernen Osten aber erhaltenen Typus wieder auf. Der Unterschied ist nur der, daß die prähistorisch verbreitete Form Rundbau war, die in historischer Zeit auftretende Kuppel aber über dem Quadrat errichtet wird.

Nachfolgend werden für die Vorführung der altarmenischen Kirchen Aufnahmen verwendet, die ich mit einigen Mitgliedern des kunsthistorischen Institutes der Wiener Universität und des armenischen Architekten Toramanian im Herbste 1913 in Russisch-Armenien machte.

Der armenische Kirchenbau knüpft von vornherein an das quadratische Kuppelhaus an. Dadurch, daß das Quadrat mit seiner Trompenkuppel als einzelner Baukristall nach allen Seiten hin freigestellt und überdies zu monumentalem Ausmaße gesteigert wurde, trat notgedrungen die Frage der Verstrebung von Spannung und Druck in den Vordergrund. So ergab sich der erste Bautypus der altchristlichen Kirche Armeniens, das Konchenquadrat.

Abb. 13 gibt davon eine Vorstellung. Es ist die Außenansicht der um 650 erbauten Kathedrale von Mastara, die in den Inschriften Ruhmestempel Gottes, Gebetshaus für die Gerechten, Reinigungsort der Sünder und Denkmal des Stifters genannt wird. Natürlich ist sie nicht der erste Bau dieses vielleicht zwei bis drei Jahrhunderte früher entstandenen Typus. Man sieht auf drei Stufen das Grundrißquadrat (von 12 × 11,20 m), aus dem an allen vier Seiten Konchen derart mit fünf Seiten vortreten, daß die mittlere Breitseite parallel zur Quadratseite verläuft und so ein pyramidales Dach ermöglicht wird, das sich gegen die Fenstertrommel der mächtigen Kuppel lehnt. Diese schließt ebenfalls mit einem pyramidalen Steindach. Die Dachränder zeigen kleine Zahnschnittfriese, die man ähnlich an dieser Stelle schon in den älteren iranischen Denkmälern der Achamaniden findet.

Die vorgeführte Bauform kommt dem Abendländer völlig überraschend. Und doch hat sich, in ihrer Art wurzelnd, eine Entwicklung angebahnt, die, vom Prinzip der Konchenverstrebung ausgehend, die verschiedensten Abarten zeitigte, je nachdem man am quadratischen Grundrisse festhielt oder die Konchen unmittelbar zu vier, sechs oder acht aneinanderreihte. Diese armenischen Bauformen haben nichts zu tun mit einer zweiten Reihe von Kuppelbauten, die schon in hellenistischer Zeit, wahrscheinlich auch von Iran angeregt, über Mesopotamien und Syrien nach dem Balkan und Konstantinopel wanderte und im Oktagonalbau wie der sog. Kuppelbasilika eine kurze Blüte im Rahmen der altchristlichen Mittelmeer-

Abb. 13. Mastara, Kathedrale (um 650): Außenansicht von Südwest.

Abb. 14. Talysch, Kathedrale von 670: Grundriß.

Abb. 15. Bagaran, Kathedrale von 624-631: Grundriß.

Abb. 16. Mren, Kathedrale von 640 ca: Gewölbe und Kuppel.

kunst feierte. Sie wurde auch dort schon seit dem Jahre 1000 etwa verdrängt durch einen Bautypus, der das Quadrat in monumentalen Dimensionen zur beherrschenden Raumform machte und es in der typisch sakisch-armenischen Art mit Trompen in den Tambur überleitet. Die ältesten Beispiele habe ich auf griechischem Boden, in den Klöstern Daphni bei Athen und Hosios Lukas zwischen Parnaß und Helikon, dann in der Neamoni auf Chios nachgewiesen und will darauf hier nicht weiter eingehen, weil auch dieser erste offenkundige Vorstoß des sakisch-armenischen Kreises in das Mittelmeergebiet sich nicht zu behaupten wußte gegenüber einem anderen, dessen ältesten Beleg wir nur literarisch kennen, der aber dann die herrschende Bauform der bildenden Kunst des Ostens geworden ist, die Kreuzkuppelkirche. Sie wurde durch den ersten Vertreter der armenischen Dynastie auf dem Kaiserthrone von Byzanz, durch Basileios Makedon (867—886) mit dem Bau seiner Palastkirche, der „Nea", nach dem Westen gebracht. Ihre Entwicklung liegt in Armenien klar zu Tage, von dort aus und nicht erst über Byzanz verbreitete sich diese Bauform im ganzen Gebiete der orthodoxen Kirche.

Ich überspringe der Kürze dieses Buches halber einige armenische Zwischenglieder und setze neben die Kirche von Mastara unmittelbar den Typus der Kuppelhalle von Talysch, die nach ihrer Gründungsinschrift in das Jahr 670 zu datieren ist. Ihr Erbauer, der Fürst Mamikonian (ca. 662—685) und seine Gemahlin Helene schufen damit ein Bauwerk, dessen Typus erst wieder im römischen Gesù auf-

lebte: einen Längsbau, dessen Raum einheitlich in einer Kuppel zusammengefaßt ist und die Dreischiffigkeit aufgibt zugunsten von Seitenräumen, die sich mit Quertonnen nach den der Kuppel angegliederten Längstonnen öffnen. Abb. 14 gibt den Grundriß, aus dem deutlich wird, daß man schon in Armenien die Konchenverstrebung ersetzte durch Innenpfeiler, sobald die der Kuppel (statt der Konchen) vorgelagerten Tonnen dazu hinleiteten. Man sieht, der Bau zerfällt der Länge nach in drei Teile, die durch mächtige Pfeilerpaare voneinander getrennt werden. Der Ostteil ist zum Chor umgebildet und weist einige typisch armenische Züge auf, die hier nicht weiter in Betracht kommen. Überhaupt führe ich diesen Typus nur vor, weil er für das Verständnis der italienischen Kunst von Bedeutung ist und zeigt, daß der Osten schon um fast ein Jahrtausend früher ihre Wege ging. Für die orthodoxe Kunst hat auch dieser Typus keine dauernde Bedeutung gewonnen. Immerhin zeigt er die Kuppel mit Pfeilerverstrebung, der ja auch bei der Kreuzkuppelkirche vorliegt. Diese nimmt ihren Ausgang nicht vom Längsbau wie die Kuppelhalle, sondern vom reinen Zentralbau, und zwar zunächst wahrscheinlich vom Konchenbau.

Diesen Grundtypus gibt Abb. 15, die Kathedrale von Bagaran, gegründet 624 zur Zeit des Chosraw II (Parwez 590—628), vollendet 631 vom Fürsten But bzw. seiner Gemahlin Anna. Wir sehen hier noch die Konchen beibehalten, aber lediglich formal von Bedeutung, konstruktiv sind sie eigentlich überflüssig geworden, weil die eingestellten Pfeiler als Kuppelstützen zur Genüge verstrebt sind. Sie stehen, 1,32 m

stark, in den Ecken des 5,45 m großen Kuppelquadrates, das durch Trompen in den Kreis übergeleitet war. Leider ist die Kuppel von Bagaran eingestürzt. Um daher eine Vorstellung der entscheidenden Konstruktion zu geben, führe ich Abb. 16, eine Innenansicht der Kathedrale von Mren, vor, die inschriftlich in der Zeit des Kaisers Heraklius, etwa 637—640, vom Fürsten Närsäh Kamsarakan erbaut ist. Man sieht hier den Kuppelpfeiler im Vordergrunde. Aus dem Kerne lösen sich die Vorlagen nach allen vier Seiten los für die Bogen, die einmal verstrebend nach den Außenwänden gehen, andrerseits für die Tonnen und die zentrale Kuppel bestimmt sind. Über die Konstruktion dieser auf quadratischer Grundlage aufgebauten, in einen achtseitigen Tambur übergehenden Kuppel gibt die Abbildung ebenfalls Aufschluß, indem sie rechts eine der Ecktrompen sichtbar werden läßt. Man erkennt deutlich den mit radialen Platten verkleideten Vierteltrichter, der sich über die Quadratecke legt und zum Träger der Achteckseite wird. Die Kathedrale von Mren ist die reine Kreuzkuppelkirche ohne Konchen. Doch hat sich neben ihrem Typus auch die Konchenbauform erhalten, nur nicht in dem ursprünglichen armenischen Urtypus des Tetrakonchos, sondern im sog. Trikonchos. Darauf muß kurz eingegangen werden, soll die Entwicklung der orthodoxen Architektur und mancher im Abendlande versprengter Beispiele dieser Bauform, z. B. am Rheine, entwicklungsgeschichtlich verstanden werden.

Der Trikonchos entsteht in Armenien dadurch, daß die Konche der Westseite durch eine Längs-

tonne ersetzt wird, sobald der Wunsch nach einem Vorwiegen der Längsrichtung, sei es durch den Kult, sei es durch den Wunsch, die Form des Kreuzes mit verlängertem Mittelarm zu betonen, lebendig wird. Sie kommt dann sowohl in kleiner Form ohne Mittelstützen, wie in der Kathedralform mit solchen vor, beide Typen in Armenien nebeneinander schon im 7. Jahrhundert in Talyn, und zwar sowohl mit der hergebrachten Trompenkonstruktion der Kuppel wie mit den auch schon im 7. Jahrhundert nachweisbaren Pendentifs, oder was man eben so nennt. Es ist nun sehr beachtenswert, daß in den Donaugebieten des Balkan bis herauf in die Moldau der einfache Trikonchos vorherrscht, daneben aber auch die Kreuzkuppelkirche selbst mit oder ohne Trikonchos vorkommt. Sie wird in den übrigen Gebieten der orthodoxen Kirche mit Vorliebe, ja geradezu ausschließlich angewendet.

3. Der orthodoxe Kirchenbau.

Der ganze Osten Europas mit den Karpathen etwa als schwankender Grenze gehört der griechisch-orientalischen Kirche an. Dieses weite Gebiet ist überzogen mit einem dichten Netz kleiner Kirchen, die sich von den abendländischen formal dadurch unterscheiden, daß sie zu allen Zeiten die Kuppel bevorzugt und den Turm im Baukörper selbst beiseite gelassen haben — ähnlich übrigens wie die skandinavischen Stabkirchen. Dadurch entsteht ein ganz anderes Bauempfinden, als wir es vom Westen her gewohnt sind. Ich habe oben versucht, die Voraussetzungen dieser Baukunst darzulegen, soweit sie

vom Südosten her vorlagen; man darf aber dabei zweierlei nie außer acht lassen. Einmal reicht, wie heute der russische, so einst der byzantinische Einfluß überall hin, wo das östliche Christentum im Mittelalter durchdringt. Man hat Not, dem Glauben, es käme in den orthodoxen Gebieten überhaupt alles Kulturgut aus Byzanz, zu wehren und einmal die östlichen Elemente, die ich oben vorführte, zum zweiten aber das Element, das daneben noch besonders zu betonen ist, zur Anerkennung durchzusetzen, das bodenständige. Es hat sich vor Einführung des Stein- und Ziegelbaues im Holzbau allein ausgelebt und ist bis auf den heutigen Tag im ganzen Norden des osteuropäischen Kulturgebietes noch volkstümlich, sowohl im Haus- wie im Kirchenbau. In Skandinavien und Rußland bestimmt es geradezu den architektonisch vorherrschenden Charakter des flachen Landes. Damit muß in der bildenden Kunst des Ostens besonders in Rußland im Kirchenbau gerechnet werden. Für die Zeit vor dem Mongolensturm (1240—1480) haben sich dafür naturgemäß wenig Zeugen erhalten; nach diesem aber kämpfen geradezu diese Holzarchitektur und das Abendland um den Vorrang im Kirchenbau Rußlands gegenüber den orientalischen Überlieferungen. Ich will den Gang der Entwicklung in Rußland hier nur mit diesen wenigen Worten andeuten und die Beispiele für den orthodoxen Kirchenbau lieber unseren Kriegsgebieten entnehmen.

In Ostgalizien sind zahlreiche Holzkirchen erhalten, die u. a. mit denen der Ukraine, d. h. in den überaus fruchtbaren Flußgebieten des Dniepr und Don voll-

ständig wenigstens im Grundtypus übereinstimmen. Diese Kirchen setzen sich aus einzelnen Kuppelzellen zusammen, was sagen will, die drei oder fünf Kuppeln sind da nicht zu einer organischen Einheit durchkomponiert, sondern stehen in der Längsrichtung oder in Kreuzform nebeneinander, durch offene Bogen verbunden. Auf diese Weise konnte die bekannte Vassilij Blaschjenny in Moskau (1555—1560) entstehen, die ein solches Konglomerat aus sieben Kuppeln darstellt. Die Holzkuppel zeigt eine seltsam pyramidale Konstruktion mit schrägen Eckflächen, auf die ich hier nicht weiter eingehen will, weil mir der Süden näher liegt.

Als Beispiel einer solchen Holzkirche gebe ich (Abb. 17) eine der ukrainischen (ruthenischen) Kirchen auf österreichischem Boden, die Holzkirche von Mylije, neuerer Bauzeit. Man sieht die drei mächtigen Kuppeln in der Längsachse hintereinander, achtseitig hervorwachsend aus quadratischen Unterbauten, die mit vorspringenden Dächern absetzen. Man fragt sich, ob da nicht irgendwie sakische Überlieferungen noch entfernt zugrunde liegen könnten.

Wollte ich die Entwicklung des orthodoxen Kirchenbaues auf dem Balkan bis herauf in die Moldau geben — er ist fast durchweg Mauerbau —, so müßte ich ausgehen vom Donautal und den ältesten in Ruinen erhaltenen oder durch Ausgrabungen zutage kommenden Kirchen Bulgariens. Ich kann mir nicht versagen, wenigstens ein Beispiel dieser von der abendländischen Kunstforschung bisher ganz unbeachtet gebliebenen Bauten, vorzuführen, die sog.

Abb. 17. Mylije, Holzkirche. (Nach v. Rezori.)

Abb. 18. „Rote Kirche“: Außenansicht von Norden. (Im Gegensinn.)

Abb. 19 Gračanica, Klosterkirche: Ansicht von Norden.

„Rote Kirche“ bei Philippopel, die eine Übertragung des armenischen Tetrakonchenbaues in Ziegel darstellt. Abb. 18 zeigt die Ruine vor der Ausgrabung. Man sieht in dieser, nur das Obergeschoß wiedergebenden Aufnahme in der Mitte die Nordkonche, daneben (leider verkehrt) einen Durchgang im Pfeiler der Westkonche und den Übergang zur Ostapsis. Spuren von Umgängen und der mächtige Aufbau der Kuppel weisen auf einen großzügigen Monumentalbau, was denn auch die inzwischen erfolgten Ausgrabungen bestätigt haben. Gehört dieser Bau mit anderen noch der altchristlichen Kunst an — vor allem die in mesopotamischer Art mit Tonnen eingewölbte mächtige Sophienkirche der Hauptstadt Sofia und der Zweikuppelbau mit Emporen des Klosters Pirdop in Bulgarien —, so ist die Masse der bis jetzt bekannten Denkmäler des Balkans — auf Hellas und Salonik gehe ich hier nicht ein — erst im Mittelalter und der Neuzeit entstanden, steht aber durchaus auf dem Boden der Voraussetzungen, die ich oben herauszuarbeiten suchte.

Da ist zunächst einmal die große Masse der Kirchen und Klöster in Serbien. Sie nehmen zeitlich eine Mittelstellung zwischen den erwähnten Bauten in Bulgarien und den rumänischen Denkmälern ein, beginnen in der Zeit der Nemanja (1165—1367) und gehen über die Schlacht auf dem Amselfelde (1389) hinaus. Ich führe ein Bauwerk vor, das auf dieser historischen Stätte steht, das Kloster Gračanica. Es ist von Milutin am Anfang des 14. Jahrhunderts erbaut. Die Außenansicht (Abb. 19) zeigt die saubere Bauart in Quadern und Ziegeln. Spezifisch serbisch

freilich wären Arkaden und Bandornamente, um drei Konchen und die Fenster gelegt; sie fehlen in Gračanica. Abb. 19 gibt eine Vorstellung der hochaufstrebenden Hauptkuppel, die hier durch vier in den Ecken stehende Nebenkuppeln mit hohen Fenstertrommeln begleitet wird. Dieses rhythmische Emporsteigen zum zentralen Mittellot — man muß sich die jüngere Vorhalle rechts in der Abbildung wegdenken — ist in Gračanica besonders auffallend, weil zwischen den Kreuztonnen und der Kuppel überaus hoch emporgeführte Zwischentonnen vermitteln. Man sieht sie sowohl am Äußern wie besonders gut in Abb. 20 im Innern. Hier kommt der überhohe kuppeltragende Pfeiler mit seinen Bogenverspreizungen und Holzankern empor, darüber erscheint die Hauptkuppel selbst mit ihrem Tambur. Im Zenith der Pantokrator, an den Wänden ausgedehnte biblische Zyklen. Die Abbildung gibt eine gute Vorstellung des in der orthodoxen Kirche vorherrschenden Typus der oben besprochenen Kreuzkuppelkirche. Neben dieser Bauform kommt in Serbien ebenso häufig die einschiffige trikonche Kirche vor, die, mit der Studenica beginnend, in den drei nahe beieinander liegenden Kirchen von Kruševac, Ljubostina und Kalenić im Außenbau so zierliche Formen ornamentalen Schmuckes in Arkaden, Fensterrosen u. dgl. entwickelt, daß man leicht an armenische Formen erinnert wird.

Von etwas anderer Art ist der Durchschnitt der Kirchen in der Moldau und Walachei. Sie sind ebenfalls typische Vertreter der einschiffigen Trikonchen, von denen schon als einer bereits im

7. Jahrhundert in Armenien verbreiteten Gruppe die Rede war. Bevor ich auf sie eingehe, sei der ganz außergewöhnlich reichen Curtea de Argeş, einst der Gruftkirche der bessarabischen Fürsten, in den walachischen Vorbergen der Karpathen Erwähnung getan, die der Woiwode Ioan Neagoe 1517 im Neubau vollendete und der Maler Dobromir 1526 ausmalte. Der Bau wurde von dem verstorbenen König Karol nach elfjähriger, im Sinne Viollet-le-Ducs durchgeführter Restauration 1886 neu geweiht. Er ist auch seine Grabstätte geworden. Die Kirche ist ein einschiffiger Trikonchos mit einer Kuppel, der eine Vorhalle mit drei weiteren Kuppeln vorgelegt ist. Alle diese Kuppeln sind wie die Außenwände mit so reichen, bisweilen übertrieben gehäuften Ornamenten z. T. armenischer Art überhäuft, daß die Kirche darin nicht ihresgleichen hat.

Im übrigen stammen die rumänischen Beispiele zumeist aus dem 16./17. Jahrhundert. Man hat dort zwei Arten zu unterscheiden: Kirchen, die außen Lisenen aufweisen, zwischen denen unter dem Dache kleine Arkaden hinlaufen, und den Typus, den Abb. 21 vorführt. Er ist jetzt nur in der Bukowina nachweisbar: die außen vollständig mit Malereien überzogene Kirche. Abb. 21 zeigt die Klosterkirche von Suczavica, ein Kleinod, das mit seinen Parallelen hoffentlich die Kriegsstürme gut überdauern wird. Die Kirche ist um 1595/96 mit ihren Malereien entstanden und bietet, eingebettet in das Grün eines Waldtales, durch die in der Art eines orientalischen Teppichs wirkenden bunten Farben eine Augenweide sondergleichen. Man muß vor S. Marco oder gar nach Orvieto gehen,

um ähnlich vom Orient herüberschlagende Spuren farbiger Außenarchitektur, nur freilich dort in edlerem Material und in monumentalerer Ausführung zu finden.

Abb. 21 läßt auch die architektonischen Merkmale der moldowlachischen Kirchenbauweise gut hervortreten. Man sieht rechts eine kleine Vorhalle, die zu der wie ein Längsschiff wirkenden Vorhalle mit zwei Fenstern führt. Dann folgt im Innern die Stifterkapelle, der im Äußern das kleine Fenster entspricht. Hier in Suczavica sind Glieder der Familie Mogila bestattet, wertvoll gestickte Grabdecken und perlengeränderte Stickereien mit der Grablegung Christi wurden dort aufbewahrt, gehörten aber zum Teil richtiger in die Schatzkammer, die über der niedrigen Stifterkapelle unter dem Dache liegt. Die eigentliche Kirche beginnt in Abb. 21 erst diesseits des Strebepfeilers mit dem bezeichnenden Trikonchos, dessen Apsiden durch in der Photographie deutlich sichtbaren Rundbogenarkaden, also wie in Armenien, gekennzeichnet sind. Die Dachform war ursprünglich anders, manche der Malereien stecken unter dem heutigen Dache an dem sternförmigen Unterbau des hohen Tamburs, der wieder die bezeichnenden Blendarkaden aufweist. Von besonderem Interesse ist die Konstruktion der Kuppel. Das Grundquadrat wird durch eine Raute überkragt. Vielleicht ist da Holzkonstruktion nachgebildet, jedenfalls kann man diese Form im Osten bis nach Indien verfolgen.

4. Der Kuppelbau im Abendlande.

Die bildende Kunst des Ostens bietet auch einen überraschend wertvollen Vergleichspunkt, sobald es

sich um das Problem der Entstehung des Kuppelbaues in der italienischen Renaissancekunst handelt. Man betrachte Abb. 22. Sie nimmt sich aus wie Studien jenes armenischen Meisters, der 624—631 den Tetrakonchos von Bagaran, Abb. 15, ausgeführt hat. Man sieht auch in Abb. 24 in der Mitte unten ein Quadrat, aus dem auf allen vier Seiten Konchen vortreten, dazu die als Kuppelträger vor die Konchenecken eingestellten Pfeiler. Der Meister überlegte hin und her, wie breit die Konchen zu nehmen wären — eine kleine Skizze rechts zeigt sie auf ein Drittel der Quadratseite beschränkt, zwei ebenso kleine Skizzen links verraten Überlegungen im Sinne einer Überleitung ins Achteck. Auch im Aufbau stecken ausgesprochen armenische Züge, so z. B. sitzen wie in der Rhipsimekirche von 618 auf den Ecken des Würfels neben der Hauptkuppel kleine Kuppeln, die dort freilich zu Dreiviertelzylindern gehören, denen die Aufgabe zufällt, zu Nebenräumen überzuleiten. Solche ließ sich auch der Zeichner von Abb. 22 durch den Kopf gehen, als er unten in der Mitte neben dem großen tetrakonchen Grundriß einzelne Gedanken zur Anschiebung von Erweiterungsräumen zu Papier brachte.

Der Laie muß sehr genau hinsehen, um zu erkennen, daß die Handzeichnung Abb. 22 nicht armenischen Ursprunges ist. Sie rührt vielmehr von — Leonardo da Vinci her und gibt einen der vielen Versuche, mit denen dieser große Bahnbrecher, ein echter Indogermane, sich mit Wesen und Entwicklungsmöglichkeiten des Kuppelbaues tausend Jahre später, aber in ähnlicher Art wie einst die Armenier

beschäftigte. Schon er machte leider den Mißgriff, den dann die Hochrenaissance und der Barock zu ihrem Schaden nicht über Bord zu werfen wußten: daß sie die ihrem Wesen nach der Höhe zustrebende Kuppel nicht von dem niederzerrenden Ballast der antiken Säule befreiten — eine Tat, die bereits die Armenier ähnlich wie später die „Gotik" vollzogen hatten. Man betrachte die Handzeichnung des Leonardo Abb. 22: die Dimensionen des Baues sind in der Nähe besehen gebunden an die Pilaster bzw. Säulen, die an allen Teilen des Baues kleben.

Die Gedanken Leonardos sind im übrigen auffallend die Wege der armenischen Architekten gegangen. Auch er hat nicht nur die tetrakonche und Kreuzkuppelkirche in verschiedener Plangestaltung erwogen, sondern hat vor allem auch die Verbindung der Kuppel mit dem Langhause, wie sie die Kirche bevorzugt, in mehreren Zeichnungen überlegt. Man weiß, wie stark die Bauleitung der Peterskirche in Rom später durch solche Überlegungen gestört worden ist. Das Ergebnis war eine Bauform, wie sie oben S. 37f. schon bei Vorführung der armenischen Kathedrale von Talysch und dem Vergleich mit der römischen Kirche „Gesú", dem ersten Jesuitenbau, dessen Typus sich dann mit dem Orden über die ganze Welt verbreitete, besprochen wurde.

Der Bagarantypus (Abb. 15), den Leonardo aufgriff, ist wahrscheinlich schon von Westgoten nach dem Abendlande übertragen worden. Die kleine Kirche Germigny des-Près von 806 ist der Beleg dafür.

Abb. 20. Gračanica, Klosterkirche: Innenansicht.

Abb. 21. Suczavica, Klosterkirche: Außenansicht von Nordosten.

Abb. 22. Leonardo, Handzeichnung.
(Nach Richter.)

Drittes Kapitel.

Die Malerei.

Im Bereiche von Ornament und Architektur geben Ländergebiete den Ausschlag, die, sobald es sich um Plastik und Malerei handelt, zurücktreten. Diese beiden Gattungen sind dauernd unter dem Einflusse der alten Kulturoasen des Südens geblieben. Wo sie daher bei den Nomaden oder in der altnordischen Kunst darstellend verwendet sind, handelt es sich um Grenzerscheinungen. Die alttürkischen Grabfiguren sind chinesischen, die Darstellungen skythischer Vasen griechischen Ursprunges, die figürlichen Denkmäler im Tarimbecken gehören dem indochinesischen Kreise bzw. dem persischen Hellenismus an. Auch die christliche Darstellung des östlichen Nordens ist nicht wie Ornament und Architektur von Altai-Iran oder aus Armenien eingewandert — dort gibt es keine eigene, zu höherem Aufschwunge gelangte darstellende Kunst, eine bodenständige Plastik oder Malerei —, sondern vom Süden. Das Zurücktreten der Plastik in der christlichen Kunst des Ostens weist übrigens darauf, daß der gebende Teil auch in diesem Falle nicht Hellas und Rom, sondern ein Gebiet war, in dem die figürliche Plastik in christlicher Zeit nicht zur Entfaltung gelangte, d. h.

ein orientalischer, dem Mittelmeere benachbarter Kreis. Das wird durch andere Beobachtungen bestätigt.

Während die Bezeichnung der „romanischen" Baukunst als „byzantinisch", wie sie noch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts üblich war, längst überwunden ist — eher wäre die Benennung „orientalisch" am Platze — setzt sich die Anerkennung „byzantinischer" Einflüsse in der abendländischen Malerei des Mittelalters jetzt erst recht durch. Tatsache ist, daß diese Kunstströmung die alten Typen des christlichen Orients mit einer Zähigkeit festhielt, wie sie dem Osten eigen ist, seit er aufgehört hat, sich lebensvoll im Gebiete des Religiösen weiter zu entwickeln. Das ist das eine. Dazu kommt eine Neigung zur dekorativen Ausnutzung der durch die heiligen Gestalten gegebenen Linien, Flächen und Farben, die in ihrem wirkungsvollen Schein vom Abendland erst verstanden werden konnte, als die historischen Schulen abgewirtschaftet hatten und rein künstlerische Überlegungen wieder selbständig in den Vordergrund traten.

Die Malerei des Ostens arbeitet mit anderen Werten als die des Abendlandes. Für sie ist der überlieferte Gegenstand und seine dekorative Auswertung alles, die künstlerische Persönlichkeit, die ihren seelischen Gehalt durch Gestalten der schöpferischen Natur zum Ausdruck zu bringen sucht, tritt auffallend zurück. Wir sind durch die griechische und italienische Kunst darauf eingestellt, ein Kunstwerk nur verstehen zu können, wenn es sich durch anatomisch richtige Modellierung, womöglich perspek-

tivisch einwandfreie Raumdarstellung und so viel dem Leben abgenommene Art auszeichnet, daß die Wirklichkeit unter allen Umständen unzweideutig als Unterlage des Schaffens durchscheint. Wer die Kunst des nahen Ostens verstehen will, muß solche Forderungen weit hinter sich werfen und beachten, daß in ihr vor allem der Jenseitsglaube sich durchsetzen will und die dem Diesseitsempfinden angehörende Einzelpersönlichkeit mit all ihrer Verankerung in der Erfahrung dort ausgeschaltet ist. Die Kunst der orthodoxen Christenheit ist ungefähr da stehen geblieben, wo das Abendland im Banne des Orients um das Weltuntergangsjahr 1000 hielt und im zwölften und dreizehnten Jahrhundert dann die große Befreiung der Geister von diesem Bannkreise begann.

Was der nahe Osten will, das nimmt die beginnende Bewegung des sog. Expressionismus wieder auf: Ausdruck des Unbewußten durch dekorative Werte. Sie will nicht durch die wirkliche Gestalt, sondern durch den formalen Schein allein wirken. Die Gestalt ist dem orthodoxen Orient lediglich Zeichen, erhebt nicht Anspruch auf Betonung der Naturnähe. Die ausdrucksvolle Linie und Farbe für sich allein, oft gesteigert durch prunkendes Material, sollen die Unterwürfigkeit und Demut des Beschauers im überirdischen Traumleben Gott und Fürst gegenüber zur Entfaltung bringen. Die Kunst ist — und darin unterscheidet sie sich von den modernen Bestrebungen — ausschließlich Dienerin der geistlichen und weltlichen Macht. Sie hat damit die in historischer Zeit in den semitischen Oasenkulturen am Nil und im Zweiströmeland aus

primitiven Anfängen heraus gewordene Weltanschauung übernommen und diese bis auf den heutigen Tag in der Kirche bzw. den mit ihr herrschenden Staaten festgehalten. Im Abendlande hat die Gegenreformation, d. h. der Barock eine ähnliche Wendung angestrebt.

Den seelischen Gehalt bestimmt im christlichen Osten nicht der Künstler, sondern die Autorität. Die orthodoxe Kunst kennt daher keine Symbole, sondern ausschließlich gegenständliche Allegorien. Was die vatikanische Zensur und das bischöfliche Imprimatur in der katholischen Literatur von heute besorgt, das etwa stand dem bildenden Künstler des Ostens von vornherein durch bestimmte Bildtypen fest, deren Ursprung zum Teil bis auf die Zeit zurück zu verfolgen ist, wo den heiligen Stätten in Jerusalem und dem hinter ihnen stehenden aramäischen Geiste der ausschlaggebende Einfluß auf die Entwicklung des christlichen Bilderkreises zustand, d.i. bis ins 4. zum 6. Jahrhundert. Diese Erkenntnis bricht sich jetzt erst entschieden Bahn. Das zweite Konzil von Nikaia vom Jahre 787 hat dann diese Gesinnung für die Dauer zum Gesetz erhoben: „Der Aufbau der Bilder ist nicht Erfindung der Maler, sondern die geprüfte Anordnung und Überlieferung der katholischen Kirche."

1. Die orientalischen Ursprungsgebiete.

Die Frage nach dem Ursprunge der christlichen Bildtypen hat in den letzten Jahrzehnten beachtenswerte Wandlungen durchgemacht. Zuerst hat mein Buch „Orient oder Rom" Stellung genommen gegen

die herrschende Ansicht von der romzentrischen Entwicklung der christlichen Kunst. Dann habe ich in ähnlichem Sinne die führende Stellung von Byzanz geleugnet. In den beiden Kaiserresidenzen strömte nur zusammen, was in den eigentlich schöpferischen Gebieten der oströmischen Reichshälfte seit Christi Geburt etwa entstanden war. Bis auf das 4. Jahrhundert ist vornehmlich der jüdisch durchsetzte hellenistische Kreis von Alexandria der gebende Teil gewesen, dann entscheiden die seit Konstantins Neugründung von Jerusalem künstlerisch an den heiligen Stätten, wirtschaftlich aber in Antiochia zusammenströmenden Hinterländer des Mittelmeeres in Mesopotamien, Iran und Armenien. Konstantinopel übernimmt dieses Erbe, der Kaiser weiß davon bei Inszenierung des Thrones mit jener Virtuosität Gebrauch zu machen, die die orientalischen Monarchien ausgebildet hatten. Neues war von Kirche und Hof von Byzanz nicht erst in Anwendung zu bringen. Es wird sich also im wesentlichen um die Aufdeckung der hinter Jerusalem und Byzanz stehenden aramäischen Kunstkreise handeln, wenn man die autoritativ geschützten Typen der darstellenden Kunst in ihrem Ursprunge nachweisen will.

Leider kann das nicht auf Grund erhaltener Bilder des aramäischen Orients, also vor allem im nördlichen Mesopotamien geschehen, wo Edessa und die Theologenschule von Nisibis den Ausschlag gegeben zu haben scheinen. Wie die ältere dekorative Schicht durch sie verdrängt wurde, davon bietet die beste Vorstellung ein Brief des Mönches Nilus vom Sinai aus den ersten Jahren des 5. Jahrhunderts.

Danach war die bis dahin übliche Art der Kirchenausstattung, daß man in der Apsis Heilige und szenische Darstellungen, in einer Kirche der Märtyrer z. B. deren Leidenskämpfe malte, die Längswände aber mit Bildern von Jagd und Fischfang schmückte, dazu Stuckverzierungen, tausend Kreuze und Schildereien von fliegenden, gehenden, kriechenden Tieren und jeglicher Art Pflanzen anbrachte. Man kann die Nachwirkung dieser Ausstattung noch in einzelnen Mosaiken Roms, am besten in S. Costanza und in der Beschreibung der ältesten Mosaiken von Ravenna, denen der untergegangenen Basilica Ursiana bzw. ihren Nachahmungen verfolgen. Für diese bunte Welt nun traten, wohl durch die Theologenschulen gefordert, die Bilder des alten und neuen Testaments ein, „damit die der Schrift Unkundigen durch den Anblick der Malereien belehrt würden". So begann in der christlichen Kunst jene im Kern unkünstlerische Forderung nach einer Bilderschrift aufzutreten, die den Maler durchaus zum Werkzeug der Kirche bzw. des Hofes machte und von ihm lediglich möglichst wirkungsvolle formale Werte ohne eigentliche persönliche Wurzel verlangte. Die Bildtypen selbst waren gegeben. Ihre Zusammenstellung und Herleitung ist leider bis jetzt noch nicht — von typenvergleichenden Einzelversuchen abgesehen — in Angriff genommen.

Ich will nur ein einziges Beispiel herausgreifen, die Darstellung des jüngsten Gerichtes, wie es zu allen Zeiten gleich an der Eingangswand der Kirchen innen oder außen dem Frommen drohend entgegengehalten wurde. Abb. 23 zeigt ein solches Fassaden-

Abb. 23. Woronetz, Klosterkirche: Jüngstes Gericht an der Westfassade.

bild aus Woronetz in der Bukowina, 1547—50 entstanden. Wir sehen in der Mitte die Trinität: oben den Alten der Tage in der geöffneten Himmelstür zwischen den Zeichen des Zodiakus und Engelchören, dann Christus auf dem Regenbogen zwischen Maria, Johannes, den thronenden Aposteln und Engeln, weiter die jetzt zerstörte Taube über dem bereiteten Throne zwischen Vertretern der geistlichen und weltlichen Hirarchie, darunter den Kampf um die Auferstandenen zwischen den großen Darstellungen des Paradieses links und rechts der Hölle, deren Feuerstrom oben vom Thron ausgeht. Die grundlegenden Züge dieses mächtigen Gewissensschreies, den schon Mohammed ebenso auszubeuten wußte wie später die Sendlinge am bulgarischen Hofe und Dante, finden sich in den Grundzügen bereits voll entwickelt in den Predigten Ephraims des Syrers († 378). So weit und nach dessen Heimat müssen wir ganz allgemein zurückgehen, um die Haupttypen der orthodoxen Malerei herleiten zu können.

2. Die byzantinisch-orthodoxe Malerei.

Wir können heute noch in Ravenna beobachten, wie die ursprünglich rein dekorativ gerichtete Wandmalerei, von der oben die Rede war und die auch in den römischen Katakomben mit dem symbolischen Einschlag der Sterbegebete auftritt, um 400 einen Wandel in dem Sinne erfährt, daß die Theologenschulen von Edessa und Nisibis den historischen Zyklus einführen, dem in den Religionsstreitigkeiten bald auch stark dogmatische Züge beigemengt wurden. In Ravenna kann man in den Baptisterien und

dem Grabmal der Galla Placidia die Absicht feststellen, die Ausbreitung der Lehre zu geben, dazu treten dann die vom hl. Nilus geforderten Gegenüberstellungen des Alten und Neuen Testaments, endlich z. B. in S. Vitale in Ravenna, wie schon am Triumphbogen von S. Maria Maggiore in Rom offenkundige Manifeste im Sinne der Konzilsbeschlüsse und der Absichten des Hofes von Byzanz. Den Übergang von der ursprünglich dekorativ-symbolischen zur gelehrt allegorischen Art haben in Konstantinopel wahrscheinlich jene Künstler vollzogen, die ein Schriftsteller Fürsten der Maler nennt: Eulalios, der große Chenaros und der berühmte Chartularis. Die Kirchen zeigen von da an einen unkünstlerischen Schematismus, der mehr auf den gegenständlichen Zusammenhang und die Belehrung des Beschauers als auf eine im Sinne der Raumkunst auf Wirkung bedachte Leistung abzielt. Zwar werden die Hauptblickpunkte, d. h. in der Längsrichtung die Apsis, in der Höhenrichtung der Zenith der Kuppel, durch die mächtigen Gestalten von Christus und Maria, ersterer im Brustbild als Pantokrator in der Kuppel (Abb. 20), letztere in ganzer Gestalt in der Apsis betont, aber im übrigen werden die Wände ganz gleichmäßig in mehrere wagerechte Zonen übereinander zerlegt, in denen biblische Szenen und einzelne Heilige wechseln: Im Kuppeltambur die stehenden Propheten, in den Zwickeln die Evangelisten, in den Kreuztonnen die Feste des Jahres und an den Wänden oben mehr oder weniger reiche andere biblische Szenen, die öfter mit dem Leben des Lokalheiligen wechseln, endlich unten herum die Kirchenväter — unter der

Abb. 24. Dochiariu (Athos): Wandmalereien des Innern. (Nach Millet.)

Darstellung Christi, der als Priester die Eucharistie in der Apsis vornimmt — und andere Heilige in ganzer Gestalt in Amtshaltung dastehend. Man vergleiche für letztere den Apsiszyklus der späten Außenmalereien der Bukowinakirchen, deren ältere Vorläufer unten aufzuweisen sein werden. Für die Geschichte der Innenmalerei aber sind die Beispiele mit dem Vorschreiten der Jahrhunderte so reich, daß sich an dieses Material kaum noch jemand als Ganzes herangewagt hat. Um eine Vorstellung zu geben, bilde ich (Abb. 24) das Innere der Taxiarchenkirche des Klosters Dochiariu auf dem Berge Athos ab. Man sieht im Vordergrund eine der vier Säulen, die die Kuppel tragen. Ihr Kapitell ist einem älteren Kirchenbaue des 6. Jahrhunderts entnommen. Darüber wird die Stütze als Pfeiler weiter geführt, so daß die verstrebenden Bogen hochgestelzt erscheinen. Ein Palmettenfries, der in alten hellenischen Beispielen in Marmor mit schwarzer Masse ausgelegt erscheint, grenzt in den Gemälden, die alle Wände überziehen, die Gewölbezone ab. Man sieht in Abb. 24 einen nächsten Fries (mit Konsolen) unten in der linken Seitenapsis der trikonchen Kirche und dann noch andere Unterteilungen. Der Blick in die Hauptapsis rechts wird versperrt durch die Bilderwand (Ikonostasis), eine hohe, reichgeschmückte Holzwand, die in allen orthodoxen Kirchen das Allerheiligste vom übrigen Kirchenraum abschließt. Alle in Abb. 24 sichtbaren Wände sind nun mit figürlichen Darstellungen, oben mehr szenischen, unten mehr Büsten und Einzelgestalten überzogen. Kein Plätzchen ist leergelassen. Die künstlerische Wirkung liegt in der

teppichartigen Streuung der bunten Farben auf blauem Grunde.

Diese Kirche von Dochiariu ist ein gutes Beispiel der Zusammensetzung solcher Freskenzyklen aus allen Jahrhunderten. Die Gemälde im Innern der Kirche sind nach einer Inschrift über dem Haupteingang im Jahre 1568 auf Kosten des moldowlachischen Woiwoden Johannes Alexander gemalt, der auch die Kirchen neu bauen ließ. In der inneren, auf vier Säulen ruhenden Vorhalle findet man an den Wänden die gleichen Malereien, die an den Kirchen der Bukowina die Außenwände schmücken: die Genesis, die Wurzel Jesse, die Leiter des Johannes Klimax und den Akathistos Hymnos der Maria. Die äußere Vorhalle zeigt wie in der Bukowina an der Ostwand das jüngste Gericht, gemalt 1788 vom Maler Makarios aus Galatz, d. h. wieder aus der Moldowlachei. Der Weihbrunnen vor der Kirche (die Phiale) soll nach der Inschrift paläologischer Gründung sein und wurde 1765, die Trapeza (das Refektorium) 1700 ausgemalt. — Man lese über diese Klosterrepublik auf dem hl. Berge das Buch von Brockhaus und das griechische Handbuch der Malerei vom Berge Athos, das auch deutsch (von Schäfer) erschienen ist und genaue Auskunft über die Verteilung der Bilder und die vorgeschriebenen Typen gibt.

Der Leser stelle sich vor, daß die Welt dieser Gemäldezyklen in den orthodoxen Kirchen an Zahl der Bilder nicht zurücksteht hinter dem ungeheuren Reichtum der Statuen an gotischen Kirchen —, in Chartres wurden 1600 etwa gezählt —, und wird sich einen Begriff machen können, wie diese Kunst, die

sich ein ganzes Jahrtausend fast gleichgeblieben ist, aufgehen mußte in einem handwerklichen Wiederholen des Überlieferten, das kein langes Besinnen zuließ. Zu den Wandgemälden kommen dann noch die Heiligenbilder auf Tafeln, in den Handschriften und in zahllosen kleinen, feinen Schnitzereien und Stickereien. Ich möchte davon eine Vorstellung geben an der Hand der Schätze, die ich im Jahre 1913 in den Klöstern der Bukowina aufnahm. Was für sie gilt, gilt auch für Rußland. Nur die Balkankirchen und -klöster, mit Ausnahme der Athosklöster, sind — zumeist wohl in der Türkenzeit — ihrer Schätze beraubt worden.

3. Die Bukowina.

Die Bukowina ist ein Land, das inmitten einer orthodoxen Bevölkerung eine deutsche Universität aufweist. Es ist nicht lange her, da gab es für diese seltsame Tatsache, die der objektiv wirkenden Kulturkraft des Deutschen ein weithin leuchtendes Denkmal verlieh, noch ein zweites Beispiel: Dorpat, 270 km Luftlinie von Petersburg. Es ist für Rußland so gut wie für uns zu bedauern, daß diese alte Stätte deutscher Kultur unter dem Namen Jurjew verschwand. Wir werden zusehen müssen, ein Gleiches in Czernowitz zu verhüten. Die wichtigste Voraussetzung dafür dürfte jedenfalls sein, daß wir den alten Kulturgütern des Landes Beachtung schenken, sie nicht nur in abgelegenen wissenschaftlichen Zeitschriften gelegentlich einmal zur Sprache bringen, sondern uns ihre Schätze zu eigen machen, uns an ihnen freuen. Wo hat denn auch der Deutsche

bessere Gelegenheit, sich mit Wesen und Überlieferung des orientalischen Christentums so unmittelbar und bequem vertraut machen zu können wie in der Bukowina? Und wenn er dann auch noch daran denkt, diesem armseligen Bauernvolke im Buchenlande emporzuhelfen, so wird er doch ausgehen müssen von dem seelischen Gefüge, dessen wichtigster Bestandteil der Glaube an die Kirche ist. Dieses kleine Landgebiet sitzt eingekeilt zwischen den orthodoxen Rumänen und Ukrainern an der Grenze des Katholizismus. „Um eine direktere und bequemere Verbindung zwischen Siebenbürgen und dem bei der ersten Teilung Polens im Jahre 1772 gewonnenen Galizien herzustellen, hatte Josef II. im Jahre 1773 die Erwerbung der nördlichen Moldau angeregt.“ In den folgenden Jahren wurde das Land durch den General Spleny besetzt; dieser hinterließ eine wertvolle Beschreibung des damaligen Zustandes der Bukowina. So ging das Land aus der Hand der Türken in die der Österreicher über. Seither ist die Bukowina ein Glied des mitteleuropäischen Staatenverbandes, der seit 1866 aufgelöst war, sich jetzt aber hoffentlich in neuer Form wieder anbahnen wird. Es wäre eine wichtige Aufgabe der Wissenschaft, über Galizien, die Ukraine und Bukowina hinweg den Weg nach dem Schwarzen Meere und dem tieferen Orient vorzubereiten. Zwei Volksstämme bieten dazu die Hand: die Ukrainer (Ruthenen) und die Rumänen der Bukowina, beide geeint durch die orthodoxe Kirche.

Soweit die bildende Kunst in Betracht kommt, ist der rumänische Süden weitaus wertvoller, die Ru-

thenen verfügen zumeist nur über die typisch ukrainischen Holzkirchen (Abb. 17, S. 42f.). Die rumänischen Klöster aber, von denen oben die Rede war, spiegeln in ihrem Besitz eine bedeutende kirchliche Kultur wieder, die, wie wir eben am Kloster Dochiariu sahen, bis nach dem Athos zurückgewirkt hat. Es wäre zu wünschen, daß die verantwortlichen Kreise in Österreich längst eine wissenschaftlich würdige Veröffentlichung der Malereien und Schätze durchgeführt hätten. Zunächst einmal gehört zu jeder Kirche eine fast unerschöpfliche Masse von Stickereien, in Putna füllen sie eine große Truhe, in Suczawica sind die größten heute noch in der Stifterkapelle aufgestellt. Ich gebe in Abb. 25 die Grabdecke des Stifters, des Woiwoden Jeremias Mogila vom Jahre 1606. Er steht, in Typus und Tracht der richtige Perser, breitspurig da, links oben die Embleme seines Hauses, rechts die von der Hand Gottes gesegnete Kirche. Eine kirchenslawische Inschrift, die genau alle Daten gibt, bildet den Rand der 1,45×2,33 m großen Stickerei. Neben solchen Grabdecken kommen die eigentlichen Kirchenparamente in unerhörten Massen, oft reich mit Perlen benäht, als Hauptgruppe in Betracht: Große Karfreitagdecken, Aire genannt, mit der Beweinung Christi, Kelchdecken mit Darstellung der Eucharistie, dazu die Teile des priesterlichen Ornates, wie Orar, Omophor und Epitrachil, alle reich mit figürlichen Szenen und Einzelfiguren bestickt.

Neben den Stickereien sind es dann die Tafelgemälde, die eine endlose Reihe von Werken ergeben, zumeist im Zusammenhange mit der Ikono-

stasis. Ich gebe auch für diese Gruppe ein Beispiel (Abb. 26), das Bild des heil. Nikolaus von 1505 in der Kirche von Suczawica, aus dem Kloster Maniawa stammend, 1697 erneuert von dem Hieromonachen Jole, dem Maler. Der Rahmen ist in Radautz gearbeitet und 1598 neu vergoldet. Man sieht den Heiligen mit Maria und Christus, alle drei als Brustbild, der gesamte Hintergrund wie üblich in Metall mit reichem, typisch arabeskem Rankenwerk und Inschriften bedeckt. Der heil. Bischof erscheint mit dem Evangelium in der Linken, die Rechte zum Segen erhebend. Die Malerei ist verhältnismäßig gut mit dem gleichbleibenden Ausdruck innerer Sammlung. Solche Bilder gibt es in jeder Kirche zu Hunderten, wenn man die Bilderwand mitrechnet, freilich selten von der Güte des vorgeführten Beispiels. Die Malerschulen der Klöster besonders überschwemmen den ganzen Osten mit Dutzendware.

Eine dritte Gruppe bilden die Handschriften, vor allem die Evangeliare und Psalterien. Sie sind in der Bukowina wie in Armenien in Silberdeckeln mit Kettenrücken gebunden und zeigen sowohl auf der Vorder- wie Rückseite figürliche Szenen, meist Christus in der Vorhölle und den Tod der Maria darstellend. In der Bukowina herrscht eine bestimmte Schule vor, die ich um die Person des Metropoliten Krimka gruppieren möchte, der in Dragomirna begraben liegt. Die Handschriften zeigen reichen Schmuck von Miniaturen. Ich gebe ein Beispiel in Abb. 27 aus einem Evangeliar vom Jahre 1607 in Suczawica, den Anfang des Matthäus-Evangeliums. Man sieht den Apostel oben inmitten der Leiste

Abb. 25. Suczawica: Grabdecke des Stifters.

Abb. 26. Suczawica: Tafelbild des hl. Nikolaus.

Abb. 27.
Suczawica: Miniatur eines Evangeliars.
Titelblatt des Mattäus.

schreibend, umgeben von figürlichen Medaillons auf Rankengrund in quadratischem Rahmen mit den typischen arabesken Palmettenornamenten, die man, wie oben ausgeführt, von Persien über Armenien und Byzanz bis auf die slawischen Länder und die Spätzeit verfolgen kann. Unten Christus als Priester stehend zwischen Matthäus und einer Stadtansicht. Man beachte die in Goldlinien schraffierte Gewandung, die für die Krimkaschule bezeichnend ist. Das Evangeliar zeigt auf jeder Seite einen oder auch mehrere Streifen mit evangelischen Szenen. An einzelnen Stellen gewöhnlich auch — wie in den Kirchenmalereien — den bestellenden Fürsten allein oder mit seiner Familie unter Führung Marias auf den thronenden Christus zuschreitend.

Außer den vorgeführten Werken der Kleinkunst finden sich in den Kirchenschätzen noch Holzkreuze mit dem ganzen Festzyklus von evangelischen Szenen, dann Tragkreuze und Ripidia für den Altar, Rauchfässer, Schmuck und dergleichen mehr. Es ist zu bedauern, daß diesen Schätzen nicht die Pflege zugedacht wird, die sie als einzig im Gebiete deutscher Kultur verdienen.

4. Die orthodoxe Malerei und das Abendland.

Wir kümmern uns in Deutschland und Österreich nicht viel um die orientalische Kirche, obwohl sie eine ungeheure Macht darstellt. Kaum war Ostgalizien von Rußland genommen, als die Griechisch-Katholischen, d. h. mit dem Papsttum Unierten, sofort von den griechisch-orthodoxen Russen mit allen

Mitteln bekehrt und damit mehr auf Petersburg abgestempelt wurden, als dadurch, daß einzelne sich für russophil ausgaben und ihre ukrainische Nationalität verleugneten. Die Russen wissen, daß der Glaube den Primitiven mehr bindet als Staat und Nation. Wenn wir Deutsche, Madjaren und Türken als Nichtslawen uns zusammenschließen, so werden wir die Südslawen der Masse nach nur auf unsere Seite bringen, wenn es gelingt, sie kirchlich im Süden derart selbständig zu machen, daß Moskau die Orthodoxen nicht mehr lockt. Dazu wird Pflege und Studium ihrer kirchlichen Kunst eines der ersten Gebote sein müssen.

Übrigens hat es, wie gesagt, Zeiten gegeben, in denen die Malerei des Ostens stark auf das Abendland gewirkt hat; das war im Mittelalter der Fall, als durch den Verkehr mit den Klöstern des Ostens und der Höfe mit Byzanz endlich durch den Handel und die Kreuzzüge ein bedeutender Verkehr mit dem Morgenlande bestand. Auch Künstler sind damals nach dem Westen gelangt. Es ist jetzt geradezu Mode geworden, möglichst viel von Byzanz herzuleiten, gar die altgermanische Buchornamentik möchte man von dort beeinflußt sehen. In Wirklichkeit bleibt der byzantinische Strom auf die Typen der darstellenden Kunst und die Technik beschränkt und muß immer auch — sogar in diesem Rahmen — noch auf die einzelnen orientalischen Gebiete hin zerteilt werden.

Als den letzten namhaften Vertreter der orthodoxen Kunst im Abendlande wird man den durch die italienische Kunst hindurchgegangenen Kreter

Theotokopulos, gewöhnlich kurz Greco genannt, bezeichnen dürfen. Er vereinigt um 1600 († 1614) mit der abendländischen einen Zweig der orthodoxen Kunst. Leider hat man sich um diese bis heute noch bestehende Kunst nicht gekümmert, daher auch die Eigenart Grecos nicht zu verstehen vermocht. Die großen Sammlungen, die jetzt in allen größeren Museen Rußlands für die kirchliche Kunst angelegt werden und in die eigentlich auch Greco hineingehört, liefern augenscheinlich den Beleg, daß die Linien- und Farbenqualitäten, die den Manierismus des Meisters erträglich machen, nach ihrer dekorativen Seite auf die orthodoxe Kunst zurückgehen. Die Neigung zur Verschleierung räumlicher Werte schreibt sich aus der gleichen Richtung her.

Die bildende Kunst der Gegenwart hat Greco zu einem ihrer Führer gemacht. Für die Werke dieses kürzlich kaum beachteten Malers werden heute Unsummen gezahlt. Man begreift die Wendung, wenn man neben aller dekorativen Hochschätzung auch die Ermüdung unserer Malerei am Seelisch-Ausdruckslosen mit in Betracht zieht. Die Sehnsucht nach Tiefe treibt die Kunst unbewußt in die Arme dieses Orthodoxen nur, weil sie selbst nichts in sich hat und auch kein Führer ersteht, der der Zeit das erlösende Wort von den Lippen nähme. Hoffen wir, daß der Krieg auch darin Wandel schafft — nicht mit einem Rückschritt endet.

Viertes Kapitel.

Die innere Linie der Kunstentwicklung.

Unsere Vorstellung von der Entwicklung der bildenden Kunst in Europa baut auf Voraussetzungen, die der heranwachsenden Jugend schon durch die Schule zu festen Glaubenssätzen anerzogen werden. Die Grundlage bilden die klassische Philologie und die mit ihr eng verknüpfte Geschichtsforschung einerseits, andrerseits die das Wesen der bildenden Kunst in der Schönheit suchende Ästhetik. Es ist eine seltsame Idee, den Deutschen zum Geiste seines indogermanischen Vorgängers, des Griechen, emporheben zu wollen. Man vergißt darüber, daß die nordische Natur nicht an so liebenswürdige Götter zu glauben gestattet wie die südliche. Überdies ist das dem nordischen Zweig im Sinne der semitischen Religionsauffassung des Orients aufgepropfte christliche Reis ein Mittel in den Händen der Macht geworden, das die Möglichkeit innerer sittlicher Freiheit, wie sie der Geist Christi an sich verbürgen würde, erschwert. So wird der Zwiespalt zwischen dem, was die humanistische Schule, vom griechischen Menschen ausgehend, lehrt, und dem, was Christus im Evangelium fordert, auch noch in einer Weise gesteigert, die unüberbrückbar scheint. Max Klinger

hat anschaulich mit diesem Probleme gerungen. Leider wird sein Christus im Olymp, der die monumentale Fassung seiner wie ein roter Faden durch sein Lebenswerk ziehenden Gedanken ist, in der Österreichischen Staatsgalerie durch Vorhänge den Blicken entzogen.

Tatsache ist, daß die ersten griechischen Heidenchristen sich ihre Idee von Christus genau nach der Vorstellung ihrer eigenen Götter gestalteten, ihn bald als guten Hirten, bald als Rhetor in der Art des Sophokles bildeten. So in Kleinasien, wo man ihn jugendlich mit langen Locken in der Art des Praxiteles sah. Anders in Syrien. Zwar wurde er zunächst auch dort bartlos gegeben, doch trägt er zeitgemäß kurzes Haar und tritt im Typus des Richters lehrend auf. Man frage sich nun, ob diese griechisch-römische Auffassung die geläufige des Abendlandes ist, und wird finden, daß sie fast vollständig verdrängt wurde durch den orientalischen Kopf mit Bart und gescheiteltem Haar, den wahrscheinlich die Aramäer als den idealen Typus ihrer Rasse für Christus eingeführt haben. An keinem Beispiele läßt sich der durchgreifende Einfluß des Ostens auf den deutschen Geist augenscheinlicher nachweisen. Der semitische Typus wirkt bis auf den heutigen Tag nach.

Was am Christusbilde zu erkennen ist, lebt zum Teil auch in unserer staatlichen und kirchlichen Kunstauffassung. Der semitische Orient, dem die bildende Kunst zu allen Zeiten Mittel der Inszenierung jeder Art Macht war, nicht — im Gegensatz zur griechischen Blüte — die selbständige Tat einer freischöpferischen Persönlichkeit, hat auch in diesen

obersten, die Entwicklung bestimmenden Kulturkräften, dem Staat wie der Kirche, nachgewirkt. Die bildende Kunst wurde immer wieder zur Dienerin gemacht und so „Stile" gezeitigt, die öfter mehr eine in der Masse großgezogene Gesinnung, wie sie den Machthabern beliebte, verraten als das Vorhandensein von Persönlichkeiten mit eigenen Ausdrucksformen oder gar einer selbsteigenen Weltanschauung. Den vom orientalischen Strom unabhängigen großen Persönlichkeiten haftet immer ein außerhalb jedes Stiles fallender Charakter an, und die Werke, die dafür in Betracht kommen, sprechen von den Seelenkämpfen, die sie durchzuringen hatten, um sich im Wege von Zugeständnissen zu behaupten. Leonardo, Michelangelo, Giorgione, Dürer, später Rembrandt und Böcklin sind, wo sie sich selbst und das nordische Drängen ihres Blutes geben, gegen den Strom geschwommen. In der Zeit des Barock ging der Künstler ganz unter im Schauspieler, der in orientalischer Art die Macht und deren Mittel imposant zu inszenieren hatte. Die Form mußte dem Druck gehorchen.

Es wäre Zeit, daß man anfinge, zwischen Künstler und Künstler zu trennen. Wie ich vom Dichter und Musiker erwarte, daß er einen eigenen seelischen Gehalt hat und nur den als einen Großen anerkenne, der in seiner Kunst zugleich ein großer Mensch ist, so sollte auch eine Grenze gezogen werden zwischen dem tüchtigen schöpferischen Fachmann im Gebiete der Architektur, Plastik, Malerei und des Kunstgewerbes und jenem einzigen Künstler, der mit den Mitteln der bildenden Kunst eine eigene große Seele

vor uns hinzustellen weiß. Was der Inszenierung der Macht, der Unterhaltung und Verschönerung des Lebens dient, sei gern anerkannt. Aber als eigentlicher Maßstab muß auch in der bildenden Kunst die große freischöpferische, mit dem Problem dieser Welt ringende Persönlichkeit erkannt werden. Dann wird die immer mehr erdrückende Fülle dessen, was wir an historischem Ballast mitschleppen, sich auf das für die eigene Entwicklung Fruchtbare einschränken lassen. Aber dann muß eben die Kunstforschung nicht die Formprobleme, auf die sie in den letzten Jahren fast ausschließlich eingestellt war, in den Vordergrund stellen, sondern den seelischen Gehalt (Inhalt), der nicht einfach objektive Darstellung von Gemütsausdruck ist, sondern jene Weite und Tiefe der Innenwelt einer großen Persönlichkeit, die sich im Wege der bildenden Kunst anschaulich zu geben weiß. In der bildenden Kunst des Ostens waren solche Persönlichkeiten ausgeschlossen, dort setzt sich im besten Fall der Rassencharakter durch — so ist die allgemeine Meinung. Und doch belehrt die Dichtkunst der Inder und Perser eines besseren. Eine scheinbar nicht arische Ausnahme in der Malerei macht vorläufig nur China.

1. Die arische Achse der Kunstentwicklung.

Die Kunst des nordischen Ostens, die ich heranzog, soweit sie mit Europa in Berührung trat, hat dort zuzeiten in Ornament, Baukunst und Malerei bis in den Kern befruchtend gewirkt. Daneben darf nicht unbeachtet bleiben, daß sie auch eine Spur der nach innen gerichteten Persönlichkeit enthält, der

nachzugehen wohl der Mühe wert wäre. Bisher ist ausschließlich Hellas Führer in jene indogermanische Welt gewesen, in der die künstlerische Persönlichkeit unabhängig von der Macht zu uns spricht. Auf den kleinen Bezirk des städtischen Kreises beschränkt, bricht sich die Innenwelt eines Phidias in Gestalten Bahn, die, noch voller Ehrfurcht im religiösen Gebiet, das Leben und den Menschen im Lichte eines höheren, menschenwürdigen Ideals, im zeitlosen Hingegebensein an das Dasein sieht. Nur die städtische Kultur des späten Mittelalters hat, soweit der Norden in Betracht kommt, inhaltlich verwandte Bahnen eingeschlagen. Darauf kann in diesem Buche nicht eingegangen werden. Hier handelt es sich vielmehr darum, im Rahmen der Kunst des Ostens der Frage näher zu treten, ob sich wirklich auch in ihr wenigstens Spuren ähnlicher arischer Regungen aufweisen lassen.

Man darf nicht vergessen, daß Vertreter der gleichen Rasse, die am Mittelmeere die griechische und im alten Gallien die germanische Blüte der bildenden Kunst entstehen ließ, über den Kaukasus und um das Kaspische Meer herum bis nach Zentralasien, Iran und Indien vorgedrungen sind. Sollte denn eine Welt, die einen Zarathuschtra geschaffen hat und die Poesie der Veden entstehen ließ, gar keine verwandten Züge in der bildenden Kunst hinterlassen haben? Die Forschung hat diese Frage noch nicht gestellt. Man wird verstehen, warum das nicht geschehen konnte: weil wir Deutsche unser Denken, wie es jetzt die durch den Weltkrieg beleuchtete Lage deutlich macht, seit Jahrhunderten allzu ein-

seitig auf Europa eingestellt hatten. Kaum fing Deutschland an, sich wirtschaftlich etwas in der Welt umzusehen, so stieß es auf einen Widerstand, der unbegreiflich wäre, wenn es sich nicht Jahrhunderte vom Weltverkehre ferngehalten hätte und nicht der alte orientalische Traum von der knechtenden Weltmacht inzwischen noch immer da und dort in voller Kraft lebendig geblieben wäre. Ob es nicht an der Zeit ist, hinter die Schranken zu blicken und sich diesem unbezähmbaren Ausbruch der Herrschsucht gegenüber der inneren Linie, die Europa mit dem von ihm durchsetzten Oriente verband, zu erinnern, vor allem jener indogermanischen Achse, die einst die Altaier und Semiten des östlichen und westlichen Asiens auseinanderhielt und eine seelische Einheit von der Ostsee bis Indien herstellte?

2. Arischer Geist in chinesischer Landschaftsmalerei.

Wir haben im vorliegenden Buche die christliche Kunst des Ostens in den Vordergrund gestellt. Sie ist ihrem Ursprunge nach keine nordische. Hier im Norden sahen wir ursprünglich primitiv flächenfüllende Ornamente verwendet, wie sie wahrscheinlich auch schon von den Indogermanen auf ihren Wanderungen mitgeführt wurden. So scheinen die „Dorer" das geometrische Ornament in den mykenischen Kulturkreis mitgebracht zu haben. Ihre Weiterentwicklung knüpfte dann an die Figurenkunst der Ägypter und Jonier. Ähnlich werden auch die über den Kaukasus und um das Kaspische Meer herumziehenden indogermanischen Völker Träger eines

Ornamentgeschmackes gewesen sein, der auch wieder im Gebiete der südlichen Kulturtreibhäuser, durch eine Figurenkunst abgelöst wurde. So nahmen die Achamaniden, was sie für den Schmuck ihrer Bauten in Persepolis und Susa brauchten, von den Ägyptern und Assyrern, und nicht anders wird es bei den Indern den älteren einheimischen und angrenzenden Völkern gegenüber gewesen sein.

Dieses Anknüpfen an ältere Bestände könnte u. a. ein Erklärungsgrund dafür sein, daß die Indogermanen im Süden nie zu dem Ausdrucksmittel gegriffen haben, das später im nordischen Europa von ihren Großen bevorzugt wurde, zur Landschaft. Was Dürer, Rembrandt, die Romantiker und Böcklin in die Landschaft an subjektiv seelischem Gehalt zu legen wußten, das steht einzigartig da, wenn auch von der Vorliebe der „Gotik“ für das Pflanzenornament bis zur altfranzösischen Malerei des 14. Jahrhunderts und den van Eyck herauf der Weg des allmählichen Anstieges zu dieser Ausdruckskraft greifbar vor uns liegt. Der Osten hat damit nichts zu tun, vielleicht sind bei Leonardo Spuren eines Einflusses der östlichen Landschaftsmalerei nachweisbar. Wirkt doch auch der rätselhafte Christuskopf der Ambrosiana wie ein in innerer Versenkung mit geschlossenen Augen dargestellter Buddha.

Die im Norden hervortretende Neigung für die Landschaft als Ausdrucksmittel begegnet in der Kunst des Ostens ausgesprochen und zu allen Zeiten in der Literatur. Die Veden und Upanischaden sind voll davon, noch im 12. Jahrhundert n. Chr. ist es Joga-Art, gereinigt in sauberem Kleid die Einsamkeit

der Natur aufzusuchen und je nach der Stimmung und den Gedanken die Landschaft auszuwählen: Waldesschatten, ein Flußufer oder einen Friedhof. Die bildende Kunst hat dieses Bild des in der Natur Einsamen in Indien selbst nicht gestaltet. Dafür begegnen wir ihm in einem Kunstkreise, in dem er eigentlich nach der dortigen Richtung der darstellenden Kunst nicht zu erwarten wäre: in China.

Es ist bekannt, daß die Landschaftsmalerei in China schon im ersten Jahrtausend nach Christus zu einer Entwicklung gelangte, die in dieser Zeit einzig dasteht und zusammen mit älteren keramischen Belegen zeigt, wie scharf der Ostasiate die Umwelt zu beobachten wußte. Erst unsere Landschafter der Gegenwart, die auf den augenblicklichen Eindruck losgehen, haben die in dieser Richtung hoch entwickelte Art der Chinesen schätzen und verstehen gelehrt. Nun gibt es neben diesen in Tusche auf Seide flott hingemalten Landschaftseindrücken eine Gruppe, die auffällt dadurch, daß die Landschaft nicht nach der Natur gemalt, sondern offenbar aus dem Kopf zusammengestellt ist. Man wird gute Belege dafür in den wunderbaren Tafeln japanischer Veröffentlichungen finden neben der typischen, auf die äußere Erscheinung losgehenden Art. Ein Zweig mit einem Vogel, ein Wasserfall, ein Flußlauf u. dgl., das sind die geläufigen Motive. Die menschliche Gestalt, wenn sie überhaupt hereingezogen wird, ist durchaus Bestandteil der Landschaft. Noch eine Landschaft von Jen-schan, die ein Familienidyll widerspiegelt, kann durchaus als objektiv nach der Natur erfaßt gelten, wenn auch die

Stimmung fast an ein bekanntes Bild des Giorgione anklingt. Im Gegensatz dazu steht die andere Gruppe, die durchaus subjektiv die Stimmung eines Philosophen zum Ausdrucke bringt, der sich in die Natur zurückgezogen hat, um dort nach der philosophischen Grundstimmung älterer Zeit, etwa des Lao-tse und seiner Jünger, in Gedanken über die Allmacht und Größe der Nater zu versinken.

Abb. 28 gibt dafür ein Beispiel des Sun-Chun-tse aus der Zeit der Juan-Dynastie (1279—1367). Wir sehen eine durchaus absichtlich aufgebaute Landschaft. Vorn raumschiebend eine Bergspitze zwischen einem Quell links und Bambuspflanzen rechts. Durch eine Schlucht getrennt eine Terrasse, die nach rechts hin jäh abfällt nach einem Abgrund, über dem sich die Unendlichkeit des Raumes auftut. Diese wird in ihrer Mächtigkeit gehoben durch einen riesigen, weitästigen Baum, der einen Zweig, etwa wie bei Corot, schräg in den Raum vorstreckt, begleitet von in der Richtung mitklingenden Berglinien, die im Hintergrunde rechts und links verblassen. Es ist die richtige Hochgebirgslandschaft, für die der südliche Jang-tsekiangcharakter maßgebend gewesen sein dürfte. In Nordchina fehlten solche Motive. Und nur in Südchina scheint auch verständlich, was der Maler durch die winzigen sinnenden Gestalten unter dem Baume andeutet. Dort sitzt am Rande des Abgrundes der Philosoph ganz versunken in Gedanken, deren Tiefe eben die Landschaft auf den Beschauer zu übertragen sucht. Die Gestalt des geduldig harrenden Dieners, die ähnlich stimmend auch auf griechischen Grabreliefs vorkommt, verstärkt den

Abb. 28. Kioto, Yôtokuin: Landschaft des Sun-Chun-tse. Auf Seide, die im Laufe der Jahrhunderte brüchig wurde.

seelischen Gehalt der Hauptfigur, und ein Kiosk mit allerhand Geräten am Fuße des Baumes gibt dem Ganzen den Eindruck der Kulturnähe. — Der Landschaft des Sun-chun-tse gehen ältere, vielleicht bessere Beispiele voraus. Ich habe gerade sie gewählt, weil ihr Aufbau dem europäischen Empfinden leichter zugänglich ist.

Man wird geneigt sein, den Taoismus für solche Schöpfungen verantwortlich zu machen. Ganz abgesehen davon aber, wie weit dieser selbst als volkstümliche Strömung schon vor dem Buddhismus auf arische Elemente zurückgehen mag, fällt doch auf, daß diese Art Landschaft erst nach der Übersiedlung der nordchinesischen Kultur nach dem Süden auftritt. Man fragt sich, ob da nicht eine neuerliche Berührung mit indogermanischen Elementen stattgefunden haben könnte. Im übrigen will ich der Sache hier gar nicht nachgehen. Mir lag mehr daran, am Schlusse der Vorführung der für Europa in Betracht kommenden Strömungen in der bildenden Kunst des Ostens doch auch darauf hinzuweisen, daß jenseits der christlichen (bzw. islamischen) Welt, die im Vordergrunde der Betrachtung stand, nicht nur die primitiven Nomaden und Nordvölker, sowie das Erbe der Machtkulturen am Euphrat, Tigris und Nil neben der freien Kunstblüte des alten Hellas entscheiden. Vielmehr verdienen daneben Kenntnisnahme auch einzelne, noch kaum von der Kunstforschung beachtete Spuren, die auf jene Wertung der Ausdruckskraft der Landschaft hinweisen, von der wir Deutschen so viel erwarten, nachdem Dürer, Rembrandt und Böcklin

den Weg gewiesen haben. Ob nun China selbständig oder unter arischem Einflusse zu dieser Art Landschaft gelangt ist, bleibe dahingestellt.

3. Friedensziele.

Aus den im vorliegenden Buche geltend gemachten Gründen ergibt sich, daß wir unsere Hoffnungen auf Gewinnung eines von Berlin bis Bagdad nach Inner-, Süd- und Ostasien reichenden Verkehrsweges nicht einseitig nur auf die Durchsetzung des Balkans mit deutschem Einfluß aufbauen, sondern vor allem unser Augenmerk auf die Ermöglichung der Wiederaufnahme des alten direkten Verkehrsweges über Südrußland lenken sollten. Mag das Schlagwort Berlin—Bagdad auch im Augenblick notgedrungen im Vordergrunde stehen, wenn erst einmal der Krieg beendet ist, wird doch in irgendeiner Art das Einvernehmen mit den Ostslawen anzustreben sein, so daß vereint mit ihnen der natürliche alte Weg der Arier nach dem Osten wieder frei würde, der über das Schwarze und um das Kaspische Meer herum. Wenn die Deutschen nicht in das orientalische Fahrwasser knechtender Machtgelüste gleiten, sondern fest auf die Rettung der Welt aus diesem die Blüte der Menschheit seit Jahrtausenden zerstörenden Wahn hinsteuern, dann wird Eurasien wieder erstehen und damit eine planetarische Kultur, die weder von Amerika, noch von Japan, noch von anderen nachkommenden Machtgierigen, wie wir sie jetzt im Umkreise der Kriegführenden lauernd zu sehen glauben, in ihrer segensreichen Entwicklung aufzuhalten sein dürfte.

Macht und Besitz sind keine Kulturgüter, die führend den Ausschlag geben dürfen. Was wir ihnen verdanken, war häufig im Kerne faul und wirkt dann verheerend im seelischen Gehalt der Nationen nach. Dazu kommt ein anderes. Das Land der Griechen mit der Seele zu suchen, war Sache des Hellenen, wir aber sollen unsere Sehnsucht, soweit sie im deutschen Gemüt überhaupt zu befriedigen ist, in gleicher Art auf den festen Boden der Heimat richten. Das haben sogar die Türken für sich erkannt, als sie noch als Nomaden in den Steppen und Wüsten am Orchon und Altai kärglich lebten und China sie mit kostbaren Waren lockte: „Wenn du in jene Gegend hinziehst, Türkenvolk, so bist du in Gefahr, umzukommen. Wenn du aber, im Lande Ütüken bleibend, Karawanen aussendest, wenn du im Gebirge Ütüken, wo es keine Kostbarkeiten, aber auch keine Sorgen gibt, wohnen bleibst, dann wirst du ewig die Stammesgemeinschaft zusammenhalten."

Wie der Krieg auch immer ausgehen mag, so wäre es Zeit, sich solcher Mahnungen, die heute für den Deutschen mehr denn je gelten, zu erinnern. Sende deine Karawanen aus, aber halte fest an der Heimat, das sei deine Macht, dein Besitz! Und pflege den deutschen Geist, nicht den griechischen oder gar lateinischen. Wenn du aber ausblickst nach der arischen Vorzeit, dann vergiß Indien, Iran, Armenien und die Ukraine nicht, wo deine Stammesbrüder einst Kulturen von Bedeutung geschaffen haben, aber untergingen, weil sie den Zusammenhang mit dem Mutterboden verloren. Jakob Grimm hat diese verschütte-

ten Wege in der Geschichte der Sprache wieder aufgedeckt, sie werden im Rahmen der bildenden Kunst ebenso nachzuweisen sein. Das ist für den Deutschen die Aufgabe, die ihm die Forschung über die bildende Kunst des Ostens in erster Linie stellt. Diesen Spuren nachzugehen, nicht immer und immer wieder durch Schulen und Akademien einseitig nur das Griechisch-Römische in unser Blut treiben zu lassen, das sei sein nächstes Ziel.

Wir Deutsche hängen in unserem Denken zu sehr von dem durch die Sprach- und Geschichtsforschung mächtig in die Halme geschossenen Spezialistentum ab. Sobald man den Blick auf die Tatsachen der allgemeinen Kulturentwicklung richtet — und die Wesenheit „Bildende Kunst" steht darin nicht zuletzt, sind doch die Bahnbrecher der Forschung auf dem Gebiete der geistigen Kultur Kunsthistoriker wie Burckhardt und Justi gewesen —, so stellt sich sofort das Denken im großen und ganzen ein. Das ist es, was uns not tut. Die jetzt herrschende humanistische Partei sollte daher einsichtig Vernunft annehmen und nicht von ihrem durch Jahrhunderte ererbten Macht- und Besitzstandpunkt aus geradezu feindlich und dünkelhaft herabblicken auf die unter den schwierigsten Verhältnissen sich emporringende neue Richtung. Möge diese in der Erforschung aller Lebenswesenheiten gedeihen und Deutschland und Deutsch-Österreich zum Heile gereichen, der Welt aber als die Kultur der richtig gestellten inneren Linie Einheit und Frieden bringen.

Literatur.

Die in diesem Büchlein vertretenen Ansichten wird man in der Begründung vorbereitet finden in den Arbeiten des Verfassers „Orient oder Rom“ 1901, „Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte“ 1903, „Koptische Kunst“ und „Mschatta“ 1904, „Eine alexandrinische Weltchronik“ 1905, „Der serbische Psalter“ 1906, „Amida“ 1910. Ihre Ergebnisse sind zusammengefaßt und weitergeführt in den Werken von Diehl, „Manuel de l'art byzantin“ 1910, Dalton, „Byzantine art and archaeology“ 1911, Wulff, „Altchristliche und byzantinische Kunst“ 1913—16 und Diez, „Die Kunst der islamischen Völker“ 1916. Die zahlreichen, in verschiedenen Zeitschriften erschienenen Aufsätze zu den einschlägigen Fragen sind in den einzelnen Jahrgängen der „Byzantinischen Zeitschrift“ in übersichtlichen Literaturberichten zusammengestellt.

Was das vorliegende Büchlein bringt, hat freilich nicht viel mit diesen schrittweise in ein fast unerforschtes Gebiet eindringenden Vorarbeiten zu tun. Vielmehr wird man die wissenschaftliche Auseinandersetzung über den neuen, hier eingeschlagenen Weg, der durch das vom Verfasser an der Wiener Universität begründete kunsthistorische Institut mit seinen einzelnen Abteilungen über West- und Osteuropa, West- und Ostasien ermöglicht wurde, in Arbeiten finden, die im Druck sind oder der Voll-

endung entgegenreifen. Nur die vergleichende, im Prinzip über den ganzen Erdkreis ausgedehnte, vorläufig aber auch hier auf Eurasien begrenzte Kunstforschung hat ihn erschlossen. Bei der Hinrichsschen Verlagsbuchhandlung in Leipzig ist ein Werk im Druck „Altai-Iran und Völkerwanderung“, das ziergeschichtliche Untersuchungen über den Eintritt der Nomaden und Nordvölker in die Treibhäuser der Kultur aus Anlaß eines Schatzfundes in Albanien behandeln wird und im Herbst erscheinen dürfte. Ein zweites größeres Werk wird die altchristliche Baukunst in Armenien vorführen. Es ist fast fertig, nur fehlen die Mittel zur Veröffentlichung. Vorläufig mag man sich an einzelne Aufsätze des Verfassers halten, von denen genannt seien:

Der große hellenistische Kunstkreis im Innern Asiens, Zeitschrift für Assyriologie XXVII, 1912, S. 139f.

Ostasien im Rahmen vergleichender Kunstforschung, Ostasiatische Zeitschrift II, 1913, S. 1 f.

Ein Werk der Volkskunst im Lichte der Kunstforschung, Werke der Volkskunst, Wien I, 1913, S. XIIf.

Zentralasien als Forschungsgebiet, Österreichische Monatsschrift für den Orient XL, 1914, S. 68f.

Die sasanidische Kirche und ihre Ausstattung, Monatshefte für Kunstwissenschaft VIII, 1915, S. 349f.

Der Ursprung des trikonchen Kirchenbaues, Zeitschrift für christliche Kunst, XXVIII, 1916, S. 181f.

Die Entstehung der Kreuzkuppelkirche, Zeitschrift für Geschichte der Architektur, VII, 1916, S. 51f.

Wachsberger, Stilkritische Studien zur Wandmalerei Chinesisch-Turkestans, Berlin 1916, Arbeiten des kunsthistorischen Instituts der Universität Wien (Lehrkanzel Strzygowski), Bd. III.

Für die Einrichtung des Kunsthistorischen Instituts der Wiener Universität (Lehrkanzel Strzygowski) vgl. Die

Geisteswissenschaften I, S. 12 f. und Zeitschrift für bildende Kunst L, N. F. XXVI, S. 3 f. („Der Wandel der Kunstforschung").

In diesen Schriften wird man auch Näheres finden über die im vorliegenden Buch angewendeten, das Wesen des Künstlerischen betreffenden Begriffe. Ich stelle ihren organischen Zusammenhang hier an den Schluß (vgl. auch die Schlagwortliste):

<table>
<tr><td colspan="2" rowspan="2">1. Material und Technik
Erreger: Schaffen
Ziel: Können</td><td colspan="2">Welt</td></tr>
<tr><td>Bedeutung</td><td>Erscheinung</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Mensch (Künstler)</td><td>Objektive Gebundenheit</td><td>2. (Sache) Gegenstand
Erreger: Kultur
Ziel: (Zweck) Deutung</td><td>3. Gestalt
Erreger: Natur
Ziel: Darstellung</td></tr>
<tr><td>Subjektive Freiheit</td><td>5. Inhalt
Erreger: Seele
Ziel: Ausdruck</td><td>4. Form
Erreger: Sinne
Ziel: Wirkung</td></tr>
</table>

Über die Anwendung dieser Begriffe vgl. L. Potpeschnigg, Einführung in die Betrachtung von Werken der bildenden Kunst. Wien 1915, Arbeiten des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien (Lehrkanzel Strzygowski) Bd. II.

Zur Kennzeichnung der deutschen Kunst in ihrer Abhängigkeit von Süden vgl. „Die deutsche bildende Kunst und Italien". Das neue Deutschland III, 1915, S. 414 f.

Erläuterungen einiger Fachausdrücke.

Auf Wunsch des Verlegers gebe ich Erläuterungen zu einzelnen von ihm zusammengestellten Fachausdrücken.

Apsis: Der halbrunde Ostabschluß der christlichen Kirchen.

Arabeske: Das „Pflanzenornament" der islamischen Kunst, in Wirklichkeit die geometrische Ranke.

Archivolten: Die Bogen über den Stützen bes. im Innern christlicher Kirchen.

Arkaden: Reihen von Bogen auf Säulen oder Pfeilern.
Blendarkaden: flache Arkaden, die Wänden aufliegen.
Rundbogenarkaden: Rundbogig abschließende Reihen von Bogen auf Säulen.

Baptisterium: Taufkirche.

Basilika: Längsgerichtete Kirchenform, in der Säulenreihen ein Mittelschiff bilden, das von oben Licht erhält.

bossiert: Erhöhte Bildhauerarbeit.

Eucharistie: Verteilung von Brot und Wein im christlichen Kult.

Gesù: Die erste Jesuitenkirche in Rom, deren Grundform für die Barockkunst vorbildlich wurde.

Ikonostasis: Die den Gemeinderaum vom Allerheiligsten trennende Holzwand mit Bildern.

Kapitell: Säulenkopf (dorisch, jonisch, korintisch, dazu die neuen Arten des einfachen und jonischen Kämpferkapitells).

Konche: Halbrunder Anbau zur Verstrebung des Kuppelquadrates.
Trikonchos: Kuppel mit drei halbrunden Anbauten.
Tetrakonchos: Kuppel mit halbrunden Anbauten in den vier Axen.

Lisene: Ein flach vor die Wand tretender, lotrechter Mauerstreifen.

paläologisch: Aus der Zeit der Paläologen, einer byzantinischen Kaiserdynastie (1259—1453).

Palmetten: Eine Zierform mit fünf und mehr Lappen, die fächerförmig zusammenstehen.

Pantokrator: Der Allmächtige, griechischer Beiname Christi.

Paramente: Kirchliche Gewänder, meist reich geschmückt.

Pendentifs: Füllung der Zwickel aus dem umschriebenen Kreis beim Übergang des Mauerquadrates in den eingeschriebenen Kreis der Kuppel.

Pilaster: Flacher, vor die Mauer tretender Streifen, säulenartig geschmückt.

Polygonalornamentik: Zierbänder der islamischen Kunst, die flächenfüllend aus einem Polygon heraus sternförmige Muster ohne Ende bilden.

Sima: Griechisches Gesims von geschweifter Art.

Tambur: Fenstertrommel, zur Beleuchtung zwischen Kuppel und Hauptbau eingeschoben.

tektonisch: Aufbau nach den Gesetzen des Wachstums.

Trompe: Gleich dem Pendentif eine Überleitung aus dem Quadrat in das Kuppelrund, jedoch mittels über Eck gestellter, trichterförmiger Nischen.

Zentralbau: Im Gegensatz zur Basilika um einen Mittelpunkt gruppierte Bauanlage.

Schlagwortliste.

Buchdruckerei Julius Klinkhardt, Leipzig.